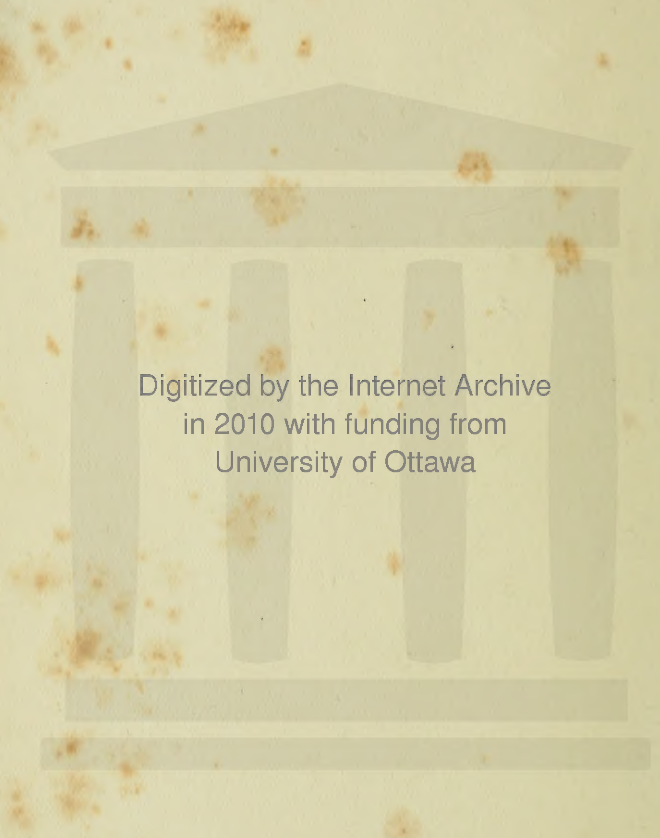

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07196 761 6

HULDA ET GHISELLE



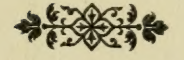
L'ŒUVRE DRAMATIQUE

DE CÉSAR FRANCK

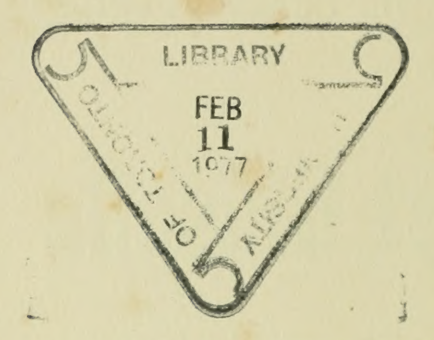
Hulda et Ghiselle

PAR

Charles VAN DEN BORREN



BRUXELLES
SCHOTT FRÈRES, ÉDITEURS
Montagne de la Cour, 56
—
1907



Brux. — Imp. Th. Lombaerts, Mont.-des-Aveugles, 7. Tél. 6208

INTRODUCTION

On connaît très peu le théâtre de César Franck. On s'est tellement habitué à ne voir dans le maître que le musicien-poète de la face angélique du christianisme, d'une part, et, d'autre part, l'un des représentants les plus accomplis de la musicalité pure, qu'en dehors de ses poèmes religieux, de ses chorals d'orgue, de ses œuvres de piano, de sa symphonie et de sa musique de chambre, on l'ignore presque totalement. *Psyché*, qui, par ses tendances païennes, dépasse le cadre de la musicalité pure et du mysticisme angélique, échappe seule à cet ostracisme. Ne parlons pas du *Chasseur maudit*, qui est assez connu, mais que l'on considère, à juste titre, comme l'une des œuvres les moins caractéristiques du génie de Franck.

Hulda et *Ghiselle*, ses deux pièces de théâtre, font encore partie aujourd'hui du domaine de l'inconnu. On n'en parle pour ainsi dire jamais.

M. Destranges en a fait une analyse superficielle en 1896 (1). M. Derepas en dit quelques mots dans sa brochure sur C. Franck (2). M. Servières, dans son

---

(1) *L'Œuvre lyrique de César Franck*, par Etienne Destranges. Paris, Fischbacher, 1896.

(2) *César Franck*, par G. Derepas. Paris, Fischbacher, 1896.

éclectique *Musique française moderne* (1), leur consacre une étude assez vivante, mais incomplète (2).

Vraiment, le théâtre de Franck ne vaudrait-il pas la peine qu'on y fasse attention?

Dans l'ensemble de l'œuvre du maître, ses deux drames lyriques seraient-ils des productions inférieures, qui, abstraction faite de la question de savoir si elles répondent bien à toutes les exigences conventionnelles de la scène, ne seraient pas dignes de son génie musical (3)?

Une étude attentive des deux partitions montre qu'il serait injuste de répondre par l'affimative à ces questions.

---

(1) *La Musique française moderne*, par G. Servières. Paris, Havard, 1897.

(2) Notre travail sur le *Théâtre de Franck* n'était pas encore sous presse lorsqu'a paru le très remarquable livre de M. Vincent d'Indy sur César Franck. (Paris, Alcan, 1906.) M. d'Indy n'y parle que très accessoirement de *Hulda* et de *Ghiselle* (pp. 159 et ss.).

(3) On serait tenté de le croire, à lire ce que disent de *Hulda* et de *Ghiselle* des critiques autorisés. Le hasard nous a fait tomber, dans cet ordre d'idées, sur deux appréciations injustes, à notre avis, mais que nous tenons cependant à reproduire. — Voir *Weekblad voor muziek* du 23 janvier 1904 (Amsterdam) : « On ne peut, » y dit M. Ernest Closson dans un article qu'il consacre au *Roi Arthus*, de Chausson, « faire grand état de *Hulda* de Franck, qui, malgré les admirations filiales des disciples du maître, ne marque guère et est conçu dans une forme étonnamment rétrograde... » — « Que valent, pour la scène, *Hulda*, *Ghiselle* de Franck...? » dit M. Paul Grosfils dans une chronique sur *La Musique en Belgique*, parue dans le *Mercure musical* du 1er novembre 1905.

P.-S. — Dans son livre sur César Franck (p. 159), l'auteur de *Fervaal*, lui aussi, se montre plus ou moins sévère envers *Hulda* et *Ghiselle*, qu'il qualifie d'*essais de musique dramatique*.

Hulda et *Ghiselle* sont, au point de vue musical, au niveau des *Béatitudes*, de *Rédemption*, de *Psyché*. Elles renferment des faiblesses — très rares, — toujours dues à l'imperfection des livrets dont Franck s'est servi. Ces livrets, dont l'un est de M. Grandmougin (*Hulda*) et l'autre de M. Gilbert-Augustin Thierry (*Ghiselle*), valent peu de chose au point de vue littéraire; ils sont mal écrits et pleins de maladresses et de fautes de goût. Mais les sujets sont bien choisis et se prêtent parfaitement à de beaux développements dramatiques. Et, ce qui est certain, c'est que partout où l' « idée » a séduit Franck, il l'a rendue musicalement avec le maximum de foi et de conscience artistique.

On connaît l'extraordinaire manque de discernement du maître au point de vue littéraire. Autant la noblesse, la pureté et la discipline de la trame musicale de ses œuvres nous apparaissent avec netteté, autant le relâchement, le manque de goût et la médiocrité vulgaire de ses collaborateurs littéraires nous frappent, quand nous isolons les poèmes de la musique : les poèmes des *Béatitudes*, de *Rédemption*, de *Hulda* et de *Ghiselle* sont là pour nous l'attester ; il suffit de les lire attentivement, d'un bout à l'autre, pour se convaincre que Franck a été aussi mal secondé qu'on pouvait l'être : la platitude et le ridicule — tout au moins en ce qui concerne la forme — semblent être échus en partage aux auteurs de ces poèmes.

Mais Franck a eu le privilège de ne pas avoir le sens du ridicule : « privilège » est bien le mot qui convient, car ce qui fait de lui l'un des plus grands parmi les maîtres de la musique de tous les pays, c'est précisément son extraordinaire naïveté, sa force d'illusion illimitée et ce détachement complet du monde, qui

l'a empêché de prendre contact avec les lettres.

Il ne se rendait aucun compte de ce qui, dans les poèmes qu'il utilisait, aurait pu sembler grotesque à un homme cultivé. Aussi inconsciemment indulgent pour les autres qu'il était sévère pour lui-même, il manquait totalement de sens critique à l'égard de ce qui ne concernait pas la composition de ses propres œuvres. Et encore, la discipline qu'il exerçait sur lui-même ne se bornait-elle qu'à la stricte observation — inconsciente sans doute — de ce principe : « Etre absolument sincère ; par conséquent, ne jamais viser à l'effet. » C'est là ce qui fait sa force comme créateur.

Le XIX[e] siècle est, par excellence, le siècle de la critique. Tous ceux qui s'occupent d'art sont fatalement entraînés dans ce domaine si séduisant, mais la rançon qu'ils ont à payer est dure : ils y perdent très souvent leur originalité créatrice, ou bien ils l'entourent d'un tel tissu d'hésitations ou de discussions avec eux-mêmes, que toute spontanéité finit par disparaître de leurs œuvres. Il ne leur reste plus alors, qu'à consacrer leur génie — s'ils en ont — à étudier les œuvres de ceux qui, allégés de ces préoccupations intellectuelles, ont pu laisser se développer leur personnalité en toute liberté. Dans ce domaine, très vaste d'ailleurs, il leur est donné de pouvoir encore « créer ». Et certes, parmi les hommes du XIX[e] siècle, il est des critiques qui sont d'aussi parfaits créateurs que tel poète ou que tel peintre ou musicien célèbres.

Franck a totalement échappé à cette ambiance dissolvante d'intellectualité consciente. Vivant dans l'isolement et presque dans la médiocrité, du produit des leçons qu'il donnait, soit au Conservatoire (de 1872 à 1890), soit chez des particuliers, absorbé par la

maîtrise de l'église Sainte-Clotilde, il n'avait pas le temps de développer sa culture intellectuelle. Et il n'en avait peut-être ni le désir, ni le besoin. Profondément chrétien, il trouvait dans son Dieu toutes les satisfactions morales qu'il pouvait souhaiter, quand, ses devoirs professionels accomplis, il se trouvait seul à seul avec lui-même. Et sa croyance, il l'exprimait musicalement, parce qu'il en avait l'irrésistible besoin.

Cette croyance ne paraît avoir été ni étroite, ni exclusive : Franck est doux, évangélique, tolérant; sa tolérance est — qu'on ne s'y méprenne point — celle que peut avoir un homme qui est l'opposé d'un sceptique. Dans *Psyché*, dans certains passages de *Hulda* (1er acte, scène I) et de *Ghiselle* (2e acte, scènes I et II; 3e acte, scène IV; 4e acte, scène finale), nous voyons intervenir de poignantes invocations aux divinités païennes La 3e scène du IVe acte de *Ghiselle* laisse même distinctement entrevoir une sorte de synthèse pagano-chrétienne, dans laquelle l'idéal le plus élevé du christianisme se concilie avec celui du paganisme. Or, Franck a entouré *Psyché* et les fragments de *Hulda* et de *Ghiselle* auxquels nous faisons allusion, d'une sollicitude trop grande pour que nous puissions croire qu'il n'y a pas attaché une dévotion toute particulière. Ne doit-on pas, dès lors, surtout lorsqu'il s'agit d'un tempérament aussi unilatéral et aussi sincère que celui de Franck, considérer que cette sollicitude, qui se manifeste par des réalisations sublimes entres toutes, est révélatrice de sentiments personnels dominants chez l'artiste (1)?

---

(1) En relisant le très bel article sur M. Vincent d'Indy que M. Romain Rolland a publié dans la *Revue de Paris* du 15 jan-

***

Si Franck n'avait pas eu à subir d'influence étrangère, il n'eût probablement pas écrit *Hulda* et *Ghiselle.* Le théâtre ne le tentait pas ; s'il en a fait, c'est qu'il a cédé aux pressantes instances de sa famille. Avant d'entreprendre la composition de *Hulda*, il hésita longtemps ; mais, une fois résolu, il s'éprit vivement du sujet. Quant à *Ghiselle*, il accepta sans la moindre observation le livret de M. G.-A. Thierry, que son fils lui présenta (1).

Il n'aperçut point les côtés faibles des deux poèmes. Il n'en vit que les côtés séduisants ; il se prit pour eux d'un bel enthousiasme, et il parvint ainsi à donner aux deux œuvres une expression musicale absolument adéquate aux situations dépeintes. C'est au point qu'il s'est laissé entraîner par ses librettistes — comme

---

vier 1903, nous trouvons la confirmation implicite de cette manière de voir. Parlant de C. Franck (p. 407 à 410), M. Rolland dit notamment : « Ce grand catholique avait parfois une âme amoureusement païenne ; il savait jouir sans remords du dilettantisme harmonieux de Renan et du néant sonore de Leconte de Lisle. Rien ne limitait sa vaste sympathie... » Nous supposons, bien entendu, que M. Rolland n'a pas songé un instant à attribuer à Franck l'amour de ce qu'il y a de sensuel dans le paganisme.

(1) Nous devons ces renseignements à M. Vincent d'Indy, qui a bien voulu faciliter notre travail en nous communiquant, au sujet du théâtre de Franck, des notes basées sur ses souvenirs personnels. Nous ferons encore maintes fois appel à son témoignage au cours de cette introduction.

P.-S. — Le livre de M. Vincent d'Indy sur *César Franck*, que nous avons déjà signalé plus haut (note 2, p. 6), reproduit d'ailleurs une partie des renseignements que son auteur avait bien voulu nous faire parvenir avant que son travail eût paru. Voir notamment, p. 160, ce que rapporte M. d'Indy, au sujet de l'*emballement* du maître sur *Hulda*, et spécialement sur le ballet.

nous le verrons en détail plus tard — à commettre des « bourdes musicales » chaque fois que ces derniers ont commis des « bourdes littéraires » par trop apparentes.

Abstraction faite des rares passages auxquels cette observation s'applique, les deux œuvres sont d'une justesse d'accent étonnante; il y a là quelque chose d'extraordinaire à première vue, car si Franck possédait les plus belles qualités que peut avoir un compositeur, il ne disposait certes pas des aptitudes nécessaires pour réussir à tirer « consciemment » parti d'une belle situation dramatique (1).

Et cela nous amène tout naturellement à discuter la question de savoir s'il n'y a pas lieu d'appliquer à

---

(1) M. V. d'Indy (op. cit., p. 160), a raison de dire que le génie de Franck n'a jamais rien eu de théâtral. Mais si nous comprenons bien le développement de la pensée de l'auteur de *Fervaal*, un musicien qui n'est pas « théâtral » dans sa vie, ne pourrait, étant donné qu'il a à travailler sur un livret sans visées autres que celles de l'effet à obtenir, faire preuve de « sens dramatique ». Cela peut paraître juste à première vue, mais il nous semble que la réalité dément dans une certaine mesure cette opinion. Mozart et Weber, pour ne prendre que ces deux exemples, n'eurent point une vie théâtrale : ils travaillèrent sur des livrets présentant toutes les tares de la recherche de l'effet tel qu'on l'entendait à leur époque ; mais ils n'en appliquèrent pas moins leur sens dramatique naturel à la création d'une musique à tendances idéales bien supérieures à celles de leurs librettistes. Nous croyons que le sens dramatique existait aussi chez Franck, à l'état « inconscient », et que son grand mérite, *au point de vue dramatique*, est précisément de n'avoir pas suivi ses librettistes dans les voies d'insincérité et de conventionnalisme dans lesquelles ils se sont plus ou moins laissé entrainer, et d'avoir ainsi atteint la *vraie* émotion *dramatique*, malgré eux, et malgré son apparente incapacité théâtrale.

Franck, à propos de son théâtre, ce que l'on dit de Schumann lorsqu'on critique sa *Genoveva*. Schumann, dit-on, est le lyrique par excellence ; le drame ne lui convient pas ; de même que, quand Weber veut faire du lyrisme, il tombe toujours dans le drame, de même, quand Schumann veut faire du drame, il reste lyrique malgré lui, et ne parvient pas à dépeindre avec vérité les situations dramatiques (1).

Certes, ce qui est vrai de Schumann l'est un peu de Franck, en un certain sens. Les envolées lyriques de Franck, fréquentes et puissantes, l'ensorcellent. Il s'y laisse aller, et cela donne à ses divers personnages une psychologie un peu uniforme. Hulda et Swanhilde, si contrastantes au point de vue littéraire, sont, musicalement, presque les mêmes; le Gonthram de *Ghiselle* ressemble étonnamment à l'Eiolf de *Hulda*. Des divergences musicales véritables ne s'accusent, dans la peinture du caractère des personnages, que lorsqu'ils inspirent à Franck trop peu de sympathie pour qu'il puisse, en ce qui les concerne, se livrer à son travail habituel d'idéalisation. Il en est ainsi, par exemple, de Gudleik dans *Hulda*, de Frédégonde et de Theudebert dans *Ghiselle*. Et ces différences se manifestent plutôt, nous semble-t-il, par la qualité inférieure de la musique inspirée par ce genre de rôle, que par une conception musicale différente, mais aussi élevée que celle qui s'applique aux personnages sympathiques des deux drames. Cette incompréhension relative du mal ne

---

(1) Voir *Dictionary of music and musicians*, de Grove, v° Schumann, p. 418, 2e col. (La notice est du Dr Philipp Spitta.) — Certaines scènes isolées du *Faust*, notamment celle de l'église, sont pourtant d'une saisissante vérité dramatique.

pourrait-elle être rapprochée du manque de sens critique dont nous avons parlé plus haut? Et ne dénote-t-elle pas un état d'esprit semblable à celui de ces peintres primitifs qui peignaient le Paradis avec suavité et qui faisaient de l'Enfer une sorte de joujou aussi peu redoutable que peu esthétique?

D'une façon générale, on reproche cependant trop volontiers à Franck de ne pas savoir peindre le mal (nous faisons surtout allusion à certaines parties des *Béatitudes*, vraiment trop critiquées); mais il faut reconnaître qu'au seul point de vue dramatique, ce reproche est relativement fondé. Dans le drame, en effet, la psychologie individuelle, cette base indispensable, est bien plus difficile à s'assimiler que la psychologie abstraite d'un personnage comme Satan (1) ou d'une collectivité, telle que les Tyrans, le Chœur terrestre, etc. (2). Les dramaturges d'instinct, comme Weber et Wagner, par exemple, échappent à cette impuissance à exprimer le mal avec art; peu leur importent les sentiments d'aversion que peuvent inspirer un Gaspard (3), un Lysiart (4), une Ortrude (5), un Albérich (6) ou un Hagen (7); ils extraient de la psychologie sombre de ces personnages, des créations d'art aussi belles que celles qui naissent de leur enthousiasme pour leurs héros de prédilection.

---

(1) *Béatitudes*.
(2) *Béatitudes*.
(3) *Freyschütz*.
(4) *Euryanthe*.
(5) *Lohengrin*.
(6) *La Tétralogie*.
(7) *La Tétralogie*.

Beethoven a, précisément dans cet ordre d'idées, des points de contact avec Franck. Son *Fidelio* n'est-il pas la négation même de l'art du théâtre, basé sur la psychologie individuelle autant que sur l'action dramatique? Et le personnage de Pizzarro (1), d'une conception musicale si puérile, n'est-il pas un peu l'ancêtre — en caricature — des Theudebert et des Frédégonde?

Et Schumann? En s'efforçant de comprimer son lyrisme, dans *Genoveva*, il arrive à donner l'impression d'ensemble qu'un Schumann imposteur a voulu se parer des plumes du vrai Schumann, et que, malgré tous les moyens mis en œuvre pour voiler l'imposture, celle-ci apparaît avec la dernière évidence (2).

Franck, lui, n'a pas essayé de comprimer son lyrisme dans *Hulda* et dans *Ghiselle*. Il n'y a pas pensé; il a suivi purement et simplement son inspiration. Ses librettistes ont été dramaturges pour lui, dans la mesure où le hasard, plus que leur talent, le leur a permis. Le drame, dirait-on, fait perdre à Schumann toute originalité, toute spontanéité, car il tend à discipliner ce qui est indisciplinable en lui. Franck, au contraire, est, en vertu de sa naïveté et de son inconscience, voué à rendre belles toutes les choses qu'il aime et auxquelles il touche pour les traduire en musique.

Et nous arrivons ainsi à cette conclusion que si Franck n'avait pas en lui les ressources d'un tempé-

---

(1) *Fidelio*.

(2) Voir, pour la critique de *Genoveva* au point de vue dramatique, le livre de MM. Schneider et Mareschal sur *Schumann*, p. 174. — (Paris, Fasquelle, 1905.)

rament apte à concevoir et à réaliser consciemment et à lui seul une œuvre dramatique parfaite, il a cependant réussi à faire, de *Hulda* et de *Ghiselle*, des compositions puissamment dramatiques, pour cette double raison qu'il s'est servi de poèmes dont le fond répondait aux exigences d'un beau drame, et qu'il a mis ces poèmes en musique avec un amour absolu. Son génie et sa conviction lui ont tenu lieu d'habileté. Et, lorsque des faiblesses viennent, de-ci de-là, entacher ses deux drames lyriques, c'est toujours à des passages qu'il a moins aimés qu'elles s'appliquent.

* * *

Il convient maintenant de situer *Hulda* et *Ghiselle* dans l'ensemble de l'œuvre de C. Franck. Les deux drames datent de la période d'émancipation complète du maître, c'est-à-dire des dix dernières années de sa vie. L'élaboration de *Hulda* fut assez longue, puisque, commencée en 1882, elle ne fut terminée qu'en 1885 (1). De cette même époque datent le *Chasseur maudit* (1882), les *Djinns* (1884), *Prélude, Choral et Fugue* (1884), et les *Variations symphoniques* (1885). Pendant les quatre années immédiatement antérieures, le maître avait écrit le *Quintette* (1878-79) et *Rebecca* (1881).

Ghiselle a été composée de l'automne de 1888 au mois de septembre 1889 (2), c'est-à-dire pendant l'avant-dernière année de la vie du maître, donc, vers la même époque que le *Quatuor* (1889) et que les *Trois chorals pour grand orgue* (1890). De la période intermédiaire

---

(1) Nous prenons pour base la chronologie fixée, en dernier lieu, par M. Vincent d'Indy, dans le *Catalogue des œuvres de César Franck*, qui se trouve à la fin de son livre sur *C. Franck*.

(2) Voyez Vincent d'Indy, op. cit., p. 161.

entre *Hulda* et *Ghiselle* datent la *Sonate pour piano et violon* (1886), *Psyché* (1887-88), dont M. Servières (1) établit si justement la ressemblance avec certaines parties purement symphoniques de *Hulda*, et la *Symphonie* (1886-88).

Ghiselle présente une particularité qu'il est intéressant de signaler, mais à laquelle il ne faudrait cependant pas attacher trop d'importance : l'orchestration des trois derniers actes n'est pas entièrement de Franck.

Au moment de sa mort, la partition était entièrement écrite, mais, seul, le premier acte était orchestré. Des élèves remarquables du maître, MM. Vincent d'Indy, Chausson, de Bréville, S. Rousseau et Coquard, se donnèrent pour tâche d'orchestrer les trois derniers actes ; ils le firent avec le souci absolu de reconstituer la pensée du « père Franck » (2), qui, d'ailleurs, avait eu le temps d'émailler ces derniers actes de précieuses indications orchestrales (3). De sorte que la *Ghiselle*,

---

(1) Voyez Servières, op. cit.

(2) Ses élèves ne l'appelaient jamais autrement.

(3) D'après M. Servières (article sur *Hulda* paru dans le *Guide musical*, 1896, p. 344), le deuxième acte a été instrumenté par MM. de Bréville (scènes de la sorcière), Chausson (scène d'amour), Vincent d'Indy (scène d'ensemble), le troisième acte, par M. Samuel Rousseau, et le quatrième, par M. Arthur Coquard. Voir, en outre, le livre de M. Vincent d'Indy (p. 161). — « *Ghiselle*, dit-il, était donc, à sa mort, complètement achevée en brouillon d'orchestre ; le premier acte était même instrumenté au net, et les cinq disciples qui eurent l'honneur de terminer l'instrumentation des deux derniers étaient tous assez familiers avec la pensée intime du maître, ainsi qu'avec sa manière d'extérioriser cette pensée, en esquisses au crayon, pour que la besogne leur devînt facile. »

ainsi complétée, répond, à très peu de chose près, à sa conception (1).

L'on divise généralement la carrière musicale de C. Franck en trois périodes distinctes : *période de jeunesse* (de 1841 à 1858 environ), productive, remarquable déjà pour l'époque, mais ne faisant pas encore pressentir les chefs-d'œuvre que le maître créera dans sa pleine maturité; *période intermédiaire* (de 1858 à 1872), de recueillement, de repliement sur soi-même, peu féconde, exclusivement religieuse; *période finale* (de 1872 à 1890), d'épanouissement, de libération, que ponctuent d'un bout à l'autre des chefs-d'œuvre, depuis *Rédemption* (1871-1872), aboutissement logique de la deuxième période, jusqu'aux *Trois chorals d'orgue* (1890).

C'est donc à cette troisième époque qu'appartiennent *Hulda* et *Ghiselle* (2).

Nous avons vu, par les renseignements chronologiques qui précèdent, que de 1879 à 1890, Franck s'est voué à des genres très variés : musique religieuse, musicalité pure, drame lyrique, poèmes symphoniques. Cette subdivision de la dernière période de son activité

---

(1) Voir, dans ce sens, l'*Œuvre lyrique de César Franck*, par M. Destranges (p. 54 et 55) et la préface de la partition pour piano et chant, par M. Georges Franck, fils du maître. — Voir, en sens contraire, M. Servières : *La Musique française moderne*, et article paru sur *Ghiselle* dans le *Guide musical* de 1896, p. 345.

(2) Les dates qui encadrent les trois périodes en question sont celles qu'a fixées M. Vincent d'Indy (voir son livre sur César Franck, p. 79).

M. Baldensperger (*César Franck. l'artiste et son œuvre.* Paris, *Courrier musical*) avait, se basant sans doute sur une chronologie moins précise que celle sur laquelle s'est appuyé M. d'Indy, réparti les trois périodes de la façon suivante : I, 1841 à 1850. — II, 1850 à 1870. — III, 1870 à 1890 (p. 9 à 15).

avait été précédée de dix années (1869 à 1879) au cours desquelles il s'était presque exclusivement consacré à ses oratorios religieux : *Rédemption* (1871-72) et les *Béatitudes* (1869-1879); en dehors de ces deux œuvres capitales, il ne composa, pendant ces dix ans, en fait d'œuvres marquantes, qu'un poème symphonique, les *Eolides* (1876).

A première vue, on ne peut découvrir, dans cette production, aucun ordre logique apparent; cette variété s'accorde du reste parfaitement avec le caractère inconscient de la nature de l'artiste. César Franck paraît avoir accepté également toutes les formes musicales, exception faite pour les oratorios religieux, auxquels il vouait une affection spéciale.

Mais, après examen, on arrive pourtant à faire certaines constatations d'ordre général, qui, si elles n'expliquent pas d'une façon absolument rigoureuse l'évolution suivie par Franck de 1869 à 1890, ont néanmoins pour résultat de faire mieux comprendre certains aspects de cette évolution, notamment en ce qui concerne *Hulda* et *Ghiselle*.

De 1869 à 1879, Franck laisse s'épanouir, dans *Rédemption* et dans les *Béatitudes*, son mysticisme si bien préparé par la deuxième période de sa vie d'artiste. Il s'est dès lors révélé à lui-même, il a trouvé sa véritable voie et il la poursuivra telle quelle, dans une fièvre de production, jusqu'à sa mort.

Les *Eolides* seules viennent troubler de leur souffle léger, la mysticité pure qui régna en lui de 1869 à 1879. Elles ont leur importance : avec elles commence, en effet, l'apprentissage du poème symphonique, auquel Franck va se livrer avec tant de bonheur entre 1880 et 1890.

De 1882 à 1885, la composition de *Hulda*, précédée de celle de *Rebecca*, dont la conception poétique flotte entre l'oratorio religieux, le drame et le lyrisme descriptif, est interrompue par celle d'œuvres de musicalité pure et de poèmes symphoniques de « mouvement » (le *Chasseur maudit* et les *Djinns*).

De 1885 à 1888, c'est-à-dire pendant la période intermédiaire entre *Hulda* et *Ghiselle*, Franck se livre à la composition d'œuvres de musicalité pure et développe, dans *Psyché*, le poème symphonique en lui donnant la plus haute signification qu'il puisse atteindre.

Enfin, entre 1888 et 1890, il couronne l'édifice de son œuvre par un drame *(Ghiselle)*, par de la musique pure (le *Quatuor*) et par de la musique religieuse, celle-ci représentée par les *Trois chorals d'orgue*, qui expriment son mysticisme plus merveilleusement encore que tout ce qu'il avait écrit antérieurement.

On constate donc qu'avant de composer *Hulda* et pendant la composition de ce drame, Franck a fait des poèmes symphoniques : *Les Eolides*, *Le Chasseur maudit*, *Les Djinns;* poèmes symphoniques de second ordre, dans lesquels Franck a cherché à rendre le mouvement physique. Et, en cela, ils lui ont été fort utiles pour la composition de *Hulda*, car ils lui ont enseigné à « colorer » sa musique et à y introduire cette exubérance d'action si nécessaire dans une œuvre destinée au théâtre.

Psyché, datant de la période intermédiaire entre *Hulda* et *Ghiselle; Psyché*, fortement influencée par l'expérience acquise en composant *Hulda; Psyché*, poème symphonique à visées plus ou moins dramatiques, excluant par là même la description du « mouvement » pour le

« mouvement »; *Psyché*, ajoutant à l'action purement physique ou abstraite l'action psychologique et symbolique, et utilisant parfois la musicalité pure, par laquelle son lyrisme s'accentue; *Psyché* est le trait d'union véritable entre *Hulda* et *Ghiselle*, le trait d'union qui explique logiquement l'évolution inconsciente réalisée de l'une à l'autre.

Cette évolution est réelle, évidente. Même indépendamment de la question de savoir si le poème de *Ghiselle* n'est pas plus conforme que celui de *Hulda* à la conception unitaire du drame, il faut admettre que *Hulda* n'est pas encore entièrement sortie de la gangue du poème symphonique, dont elle est beaucoup plus imprégnée que *Ghiselle*, notamment dans ses ballets et dans son entr'acte pastoral. Dans *Ghiselle*, les passages purement symphoniques sont, plus que dans *Hulda*, subordonnés à l'unité de l'action. Il en est ainsi notamment, des préludes, dont la liaison avec le corps des actes qu'ils introduisent est infiniment plus marquée que dans *Hulda*.

Et si cette remarque peut s'appliquer à la conception d'ensemble de la version musicale des deux poèmes, elle s'impose également lorsqu'on examine de plus près la combinaison des éléments de leur tissu musical. Franck a, en effet, comme nous le verrons plus tard en détail, utilisé le leitmotiv dans ses deux drames. Or, il n'est pas difficile de constater, à l'analyse, que son maniement du thème conducteur est plus rigoureux, au point de vue du but d'unité à atteindre, dans *Ghiselle* que dans *Hulda*.

Il y a donc eu évolution, et évolution logique, quoique pour la plus grande part, inconsciente, de *Hulda* à *Ghiselle*. Il était intéressant de le signaler dans

ce passage de notre étude, spécialement consacré à déterminer la place qu'occupent ces deux drames dans la vie du maître.

***

Les livrets de MM. Charles Grandmougin et Gilbert-Augustin Thierry, que nous résumerons plus loin, portent l'empreinte, surtout celui de *Hulda*, de l'époque à laquelle ils ont été faits. Epoque de « transaction » en France : dans le monde de ceux qui, tout en n'osant pas rompre résolument avec la formule de l'opéra meyerbeerien alangui par Gounod, sentent néanmoins la nécessité d'une rénovation, on se met, vers 1875, à la recherche de formules habiles qui, tout en tenant compte de la défiance du public pour tout ce qui est nouveau, osent cependant emprunter, mais avec toute la discrétion voulue, des éléments révolutionnaires à des œuvres qui n'étaient pas encore généralement acceptées en France à cette époque-là, bien que nous les considérions aujourd'hui comme déjà bien éloignées de nous au point de vue historique. C'est ainsi que M. Reyer, par exemple, met en musique, sous le titre de *Sigurd*, un sujet wagnérien très habilement accommodé à la française. Mais, quoique ce sujet soit à peu près celui du *Crépuscule des Dieux*, les librettistes et le compositeur se gardent bien d'utiliser le procédé de la *Tétralogie* : on y rencontre quelques thèmes à caractère de leitmotiv, mais ils sont employés avec une prudence qui n'a d'égal que le désir de leur faire produire le maximum d'effet ; pour le surplus, poème et musique sont excessivement habiles, et, sans en avoir l'air, suivent la trace d'*Euryanthe*, du *Vaisseau fantôme*, de *Lohengrin*, de *Tannhäuser* et de certaines œuvres de Berlioz, tout en laissant aux auditeurs des

arrière-goûts plus ou moins violents de Meyerbeer ou de Gounod.

Sigurd est un peu antérieur à *Hulda* : la composition en était terminée dès 1876. Mais la première représentation n'eut lieu qu'en 1884, à Bruxelles, au théâtre de la Monnaie (1). C'est de la même époque que datent les fades compromis de M. Massenet. *Hérodiade* fut représentée pour la première fois à Bruxelles en 1881 (2).

Le livret de *Hulda* a sans doute été conçu dans un état d'esprit identique à celui qui a guidé les librettistes de *Sigurd* et d'autres œuvres à visées transactionnelles, datant de la période comprise entre 1875 et 1885.

Le poème de *Ghiselle*, dont les prétentions sont plus élevées — comme nous le démontrera sa préface, que nous reproduirons plus loin — trouve son origine dans un état d'esprit à peu près analogue, bien qu'il date de quelques années plus tard.

Une question fort intéressante se pose ici : C. Franck connaissait-il les sources auxquelles ses librettistes ont puisé, à savoir *Halte-Hulda* (Hulda la Boiteuse), de Bjoernson, et les *Récits des temps mérovingiens*, d'Augustin Thierry?

En ce qui concerne ces derniers, oui. Bien longtemps avant que Franck songeât à *Ghiselle*, M. Vincent d'Indy lui prêta l'ouvrage d'Aug. Thierry, et le maître le lut, dans l'idée d'y puiser le sujet d'une légende symphonique; mais, n'y trouvant pas exactement ce

---

(1) Voir Grove, *Dictionary of music and musicians*, éd. 1902. — Appendix, v° Reyer.

(2) Voir Grove, *Dictionary of music and musicians*, éd. 1902. — Appendix, v° Massenet.

qu'il voulait, il renonça à ce projet (1). Et ce ne fut que beaucoup plus tard que son fils, comme nous l'avons vu, lui fit accepter, en vue du théâtre, le poème de M. Gilbert-Augustin Thierry, le fils du grand historien.

En ce qui regarde *Hulda*, le maître écrivit son œuvre musicale uniquement d'après le poème de M. Grandmougin, sachant seulement qu'il s'agissait d'une légende scandinave, mais ignorant totalement ce que comportait la *Hulda* de Bjoernson (2), dont le librettiste a d'ailleurs fortement modifié les grandes lignes.

Mais — prodige bien digne du génie qu'il était — il reconstitua pour ainsi dire, par sa musique, l'atmosphère de l'œuvre de Bjoernson et de celle d'Aug. Thierry le père.

Cette atmosphère, mal comprise par les librettistes, atténuée, gâtée souvent pour le soi-disant bénéfice de la scène, il la fait réapparaître avec éclat et vigueur dans sa conception musicale. Cela peut se comprendre assez aisément pour *Ghiselle*, car Franck, en la mettant en musique, devait nécessairement se remémorer l'œuvre lumineuse, épique, grave et émouvante de l'historien, qu'il avait lue antérieurement.

Mais pour *Hulda!* Comment est-il arrivé à retrouver ce que son librettiste n'avait pas même vu? Certes, il y a, par-ci par-là, dans *Hulda*, du « scandinavisme »

---

(1) Détails que M. Vincent d'Indy a bien voulu nous communiquer.

(2) Détails que M. Vincent d'Indy a bien voulu nous communiquer.

emprunté et un peu factice. Ambroise Thomas avait déjà fait usage de pareils emprunts dans son *Hamlet* (1868). Vers 1880-1881, Grieg avait composé *Sigurd Jorsalfar* et *Peer Gynt*, et sa musique s'était répandue assez rapidement en France. César Franck l'appréciait. Il n'est pas étonnant, dès lors, que *Hulda* et même *Ghiselle* portent — discrètement — la trace de l'influence de Grieg. Mais Franck utilise le « procédé » scandinave avec un tel tact, que, tout en considérant les passages où il l'emploie comme moins originaux que ceux dans lesquels il ne doit rien qu'à lui-même, il faut cependant reconnaître qu'ils n'ont rien d'artificiel, et que le maître a su éviter cette chose énervante et désagréable qu'est « la couleur locale », l' « exotisme » prémédité et conventionnel.

Mais nous envisageons ici le « petit côté » de la question. Le « grand côté », le « beau côté », celui par lequel *Hulda* et *Ghiselle* brillent d'une si vive lueur, c'est l'atmosphère d'ensemble. Là où ses librettistes ont vu la « petite histoire », l' « anecdote », bonne pour le théâtre, le maître a pressenti la belle légende, poétique et profonde; là où ils n'ont vu que des premiers plans en toile peinte, lui a rêvé de merveilleux paysages avec des horizons infinis; là où ils n'ont vu que des personnages-prétextes à beaux costumes, lui a deviné des âmes vibrantes qu'emporte le tourbillon de sentiments éternels.

Bref, il a vu « grand » et il a réalisé « grand ». Compréhension large, vivante, tour à tour grave et enthousiaste, des sentiments humains, amour profond de la nature, se manifestant par un sens raffiné du paysage, tels sont les traits caractéristiques qui font de *Hulda* et de *Ghiselle* des œuvres dignes de toute

notre admiration, malgré leur absence de certaines qualités dramatiques, dans le sens « étroit » de cette expression.

L'analyse des deux partitions au point de vue musical, à laquelle une partie de cette étude sera consacrée, nous montrera comment Franck interprète les sentiments humains, et quand nous examinerons de plus près le langage musical de Hulda, d'Eiolf, de Swanhilde, d'une part, de Ghiselle, de Gudruna, de Gonthram et de l'évêque Ambrosius, d'autre part, nous verrons que l'absence relative de psychologie individuelle qui caractérise ce langage, est puissamment compensée par son ampleur, son intensité d'émotion et sa nouveauté.

Le sentiment de la nature nous apparaîtra dans toute sa force lorsque nous étudierons le prélude, l'entr'acte pastoral et les ballets de *Hulda*, ainsi que les épisodes de *Ghiselle* qui ont la forêt pour théâtre.

Nouveau prodige : ces différents passages donnent si bien l'impression d'une vision vécue, qu'il nous semblait que Franck devait, au cours de son existence, avoir fait plusieurs séjours dans des pays de grandes montagnes et au bord de la mer. Or, il n'en est rien ! Franck n'a presque jamais eu l'occasion d'être en contact permanent avec la nature autre part que dans le jardin de la maison qu'il habitait, au nº 95 du boulevard Saint-Michel, à Paris, jardin dont il avait la jouissance avec ses co-locataires ! Il passait ses vacances rarement loin de Paris, quelquefois à Ville-d'Avray, chez son élève et ami Duparc, à une demi-heure de la capitale, et, les deux dernières années de sa vie, un peu plus loin, du côté de Poitiers, croit-on. Il n'a jamais fait de voyage proprement dit que de Belgique

à Paris, et il est allé une fois à Bordeaux pour un concert. Il ne regardait d'ailleurs la villégiature à la campagne que comme une occasion de bien travailler sans être dérangé ! (1)

Il a donc dû « rêver » la nature, s'il ne l'a pas vue !

* * *

Il est intéressant de rechercher quelles sont les influences qui, spécialement au point de vue de la musique de théâtre, ont pu avoir une certaine action sur César Franck.

Ses prédilections, en matière de théâtre lyrique, allaient à Gluck (1714-1787) et à Méhul (1763-1817). Il relisait volontiers les partitions de ces maîtres et les donnait toujours en exemple à ses élèves, spécialement *Iphigénie en Tauride* et *Joseph*. Il aimait aussi les œuvres plus légères de Grétry (1741-1813) et de Monsigny (1729-1817), bref, tout ce qui constitue le mou-

---

(1) Tous ces détails nous ont été communiqués par M. Vincent d'Indy. Signalons, en outre, la présence de Franck à Anvers, en 1885 ; il y dirigea lui-même, aux Concerts de l'Exposition, la marche et les ballets de *Hulda* (v. *Guide musical*, 1885, numéro du 27 août-8 septembre). — Le *Guide musical* de 1886 (p. 374) mentionne, de plus, sa présence au Cercle artistique de Bruxelles, où, cette année-là, un concert dirigé par lui avait été organisé. La même année, il dut sans doute retourner à Anvers, où l'on exécuta de nouveau la marche et les ballets de *Hulda*, s'il faut en croire une lettre charmante du maître, adressée à M. Vincent d'Indy, datée du 14 août 1886 et reproduite dans le *Courrier musical* du 1er novembre 1904 (p. 573). — Ces divers déplacements, très rapides, ne peuvent guère être considérés comme des voyages « proprement dits ».

vement dramatique français de la fin du XVIII[e] siècle (1).

Combien ces goûts cadrent avec la naïveté du père Franck! et comme, malgré la surprise qu'ils excitent au premier abord, on arrive finalement à bien comprendre que c'étaient ces compositeurs-là et ces œuvres-là que Franck devait le plus aimer! Gluck, simple, allant à la recherche de la vérité d'expression dans un siècle où le factice avait trop souvent le pas sur le vrai; Monsigny, dont la note gracieuse, paysanne, sans trop d'affectation, et parfois empreinte d'une émotion vraiment poignante (comme dans l'air : « Adieu, chère Louise! » du *Déserteur*), devait aller au cœur du maître; Grétry, Liégeois comme Franck, Grétry, dont l'exubérance, la fécondité d'invention et l'originalité font presque pardonner les concessions trop nombreuses qu'il fit à la mode du temps; enfin, Méhul, dont le *Joseph* devait enchanter par-dessus tout l'auteur de *Ruth*, Méhul, dont la franchise, la spontanéité et la conviction ont fait de ce *Joseph*, malgré son « style Empire », une des œuvres les plus touchantes que l'on puisse imaginer.

Hulda et *Ghiselle* portent-elles la trace de ces prédilections de Franck?

La question se pose à peine en ce qui regarde Méhul, Grétry et Monsigny, car si, au point de vue musical pur, et même au point de vue de la justesse d'accent dramatique de fragments épars de leurs œuvres, on peut avoir de l'admiration pour eux, il ne peut en être

(1) Tout ce qui concerne ces prédilections de Franck nous a été indiqué par M. Vincent d'Indy.

P.-S. — A ajouter, d'après le livre récemment paru de M. d'Indy : *Dalayrac* (p. 69) et *Weber*, dont le maître aimait surtout certains passages d'*Euryanthe* (p. 80).

de même en ce qui concerne l'adaptation de leur musique à la scène : rien ne s'éloigne plus de la conception du drame lyrique unitaire, dont Franck s'est rapproché, que leurs successions de récitatifs, de grands airs et de chœurs souvent entrecoupés de dialogues.

Franck a fait, vers 1842-1843, croit-on, un opéra-comique, *Le Valet de ferme*, œuvre écrite très probablement sous l'action de son père, qui voulait à toute force lui faire gagner de l'argent. On ne sait si l'œuvre a été représentée. Quelques biographes parlent d'un insuccès au théâtre, à Liège ou à Verviers peut-être (?). Le maître devait être honteux de cet opéra, car lui, qui affectionnait de parler à ses élèves de ses œuvres anciennes, se gardait bien de leur parler du *Valet de ferme* (1). L'œuvre ne nous a d'ailleurs pas été conservée (2). Il est bien probable, que si nous pouvions en retrouver le manuscrit, nous y discernerions l'influence du XVIIIe siècle, mêlée à celle des contemporains, tels qu'Auber, Boïeldieu et Ad. Adam ; mélange sans doute peu artistique (3), auquel a heureusement échappé

---

(1) Détails communiqués par M. Vincent d'Indy.

(2) M. Servières, dans un article paru sur *Hulda*, dans le *Guide musical* du 11 mars 1894, dit ce qui suit, à propos du *Valet de ferme* : « ... En ses débuts, il (C. Franck) avait écrit un opéra intitulé *Le Valet de ferme*, qui fut présenté à l'Opéra national d'Ad. Adam. La prompte ruine de l'entreprise en empêcha la représentation, et depuis lors, le manuscrit est resté dans ses cartons. »

(3) Depuis que M. d'Indy nous a communiqué les détails qui précèdent, à propos du *Valet de ferme*, il a pu obtenir des renseignements beaucoup plus précis sur cette œuvre ; voici ce qu'il en dit dans son livre récent sur C. Franck (pp. 13 et ss.) :

« En 1851, pour la première fois, Franck tentait une entreprise

en grande partie cette œuvre jeune, fraîche et très naïve du maître, l'églogue biblique *Ruth* (1843-1846), qui, indépendamment de son originalité propre, semble avoir été surtout influencée par la musique de Méhul.

Mais trouve-t-on, dans *Hulda* et *Ghiselle*, la trace de l'influence de Gluck? On la chercherait vainement.

---

qu'il ne devait renouveler que vers la fin de sa carrière, la composition d'un ouvrage dramatique; on disait alors : un opéra.

Sur un sujet hollandais, dont l'action se passait vers la fin du XVIIe siècle, Alphonse Royer et Gustave Vaes, librettistes alors en vogue, lui fournirent un canevas à musique ni meilleur, ni plus mauvais que tous ceux en usage à cette époque. Plein d'ardeur, le maître se mit au travail, poursuivant sans trêve l'achèvement des trois actes de son *Valet de ferme* (tel était l'intitulé de l'opéra). Comme il ne lui était pas possible d'abandonner, même momentanément, ses leçons et ses occupations journalières, il consacra à cette besogne la plus grande partie de ses nuits et y mit un tel acharnement, que l'œuvre, commencée en décembre 1851, était complètement terminée et instrumentée dans les premiers mois de l'année 1853. Le pauvre Franck paya cher ce surmenage : à la suite de ce travail, il tomba dans un état de prostration intellectuelle qui lui enleva pendant un certain temps non seulement la faculté de composer, mais même celle de penser, tout effort de l'esprit devenant pour lui une insurmontable fatigue.

Et tout cela fut en pure perte au point de vue pratique, car quelques années plus tard, — ce qui dut tout d'abord sembler à Franck une chance inespérée, — Alphonse Royer, étant devenu directeur de l'Opéra, refusa péremptoirement de monter le *Valet de ferme*, sous le spécieux prétexte que, le livret étant de lui, cela lui était interdit par les règlements administratifs. Il est vrai de dire qu'il avait été suffisamment rétribué de sa fourniture sur les maigres émoluments du pauvre musicien qui avait failli y perdre la santé.

Au surplus, vers la fin de sa vie, le maître ne tenait plus cette hâtive partition qu'en assez médiocre estime : « Ce n'est pas à graver, » répondait-il à ceux qui lui en parlaient. »

Rien de plus éloigné de Gluck que les deux drames lyriques de Franck! Autant *Alceste, Armide* et les deux *Iphigénie* donnent l'impression d'une rigidité mathématique de forme, qu'animent la grandeur et l'émotion de la ligne mélodique, autant *Hulda* et *Ghiselle* nous frappent par l'imprévu, la spontanéité et, pourrait-on dire, la « sauvagerie », le caractère asymétrique de l'ordonnance musicale (ce qui n'exclut nullement cet équilibre et cette discipline technique dont nous avons déjà parlé).

On peut affirmer qu'il y a, entre un drame de Gluck et un drame de C. Franck, musicalement parlant, une différence aussi grande qu'entre une tragédie de Racine et un drame de Bjoernson, pour prendre, parmi les modernes, un poète dont l'œuvre *(Hulda)* a précisément servi de source à l'un des librettistes de Franck.

Le maître n'ignorait pas Wagner. Il connaissait bien *Lohengrin* et *Tannhäuser* (dont l'influence directe se trahit parfois dans *Hulda*), et les *Maîtres Chanteurs*, dont un de ses élèves lui avait donné la partition d'orchestre (1). M. Charles Bordes raconte même, au sujet des *Maîtres Chanteurs*, une anecdote qui mérite grande attention, car elle montre partiellement de quelle nature a pu être l'influence de Wagner sur le père Franck (2) :

« C'était, rapporte M. Bordes, à Combes-la-Ville, en juillet 1883. J'étais en villégiature à Fontainebleau et j'allais porter au maître un devoir d'étudiant musical et mes premiers balbutiements de compositeur. C'était une fête pour moi, cette matinée passée auprès

---

(1) Détails communiqués par M. Vincent d'Indy.

(2) Voir *Courrier musical*. 1er nov. 1904, p. 578.

du maître qui voulait bien m'inviter à sa table et me mêler à ses joies familiales. Un jour, je le surpris en train de travailler à *Hulda*, une partition des *Maîtres Chanteurs* sur son piano. Je lui dis : « Vous travaillez les *Maîtres*? — Oui, je les lis un peu le soir pour m'échauffer, puisque me voici compositeur de théâtre !... Et après une pause et une petite moue significative, et me prenant les mains de son geste familier : « Mais, voyez-vous, il n'y a encore que les *Béatitudes* pour m'emballer; je les relis sans cesse et cela m'entraîne même à écrire pour le théâtre ! »

Singulière psychologie, que celle de ce compositeur qui « s'échauffe » pour mettre en musique une légende scandinave en lisant la satire rêveuse de Wagner, et qui, n'y trouvant pas matière à inspiration pour traiter un sujet à tendances diamétralement opposées, va finalement chercher son enthousiasme dans ses *Béatitudes*, dont il fait en quelque sorte son évangile musical, confondant ainsi son œuvre et la source sublime à laquelle elle a été puisée en un seul et unique amour ! Il n'est pas possible de rêver une psychologie qui se manifeste par une absence plus caractérisée de sens psychologique !

En dehors des *Maîtres Chanteurs*, de *Lohengrin* et de *Tannhäuser*, Franck avait « lu » la Tétralogie. Il avait « lu » également *Parsifal*, mais d'une façon peu approfondie (1).

La question surgit de savoir dans quelle mesure il a pu, étant donné ce qui précède, être influencé par Wagner.

Nous pensons qu'il n'a pas été touché directement

(1) D'après M. Vincent d'Indy.

par le côté *fondamental* de la réforme wagnérienne, mais qu'il a subi le contre-coup de son côté *formel*.

Il n'a jamais lu l'*Art et la Révolution*, *Opéra et Drame*, *L'Œuvre d'art de l'avenir*, et les autres œuvres théoriques de Wagner (1). Il n'aurait donc pu prendre connaissance des principes qu'elles renferment que par la lecture des drames lyriques eux-mêmes. Mais, comme son sens critique n'était rien moins qu'aiguisé, il semble évident qu'il lui était impossible de reconstituer consciemment ces théories par cette simple lecture. La différence énorme entre les tempéraments des deux grands hommes vient encore confirmer cette hypothèse. Et, s'il faut un dernier argument, les livrets de *Hulda* et de *Ghiselle*, que Franck a acceptés tels qu'ils étaient, sans faire d'observations et sans demander de modifications (2), ne sont-ils pas là pour nous prouver que le maître ne se rendait pas compte de la portée théorique de la réforme wagnérienne?

* * *

Voyons maintenant dans quelle mesure *Hulda* et *Ghiselle* ont subi l'influence de ce grand mouvement au point de vue de la forme, c'est-à-dire du procédé dramatique.

Franck a-t-il un procédé particulier d'invention musicale, permettant d'obtenir cette atmosphère d'ensemble, cette unité d'impression qui règnent en fait dans ses deux drames?

---

(1) D'après M. Vincent d'Indy.

(2) M. G.-A. Thierry nous apprend cependant, dans sa préface, que, pour les besoins de la scène, il a dû modifier la conclusion primitive de son livret. Franck y est-il pour quelque chose? Nous l'ignorons.

Et ce procédé lui appartient-il en propre, ou bien émane-t-il d'influences wagnériennes ?

Comme les modes d'expression wagnériens sont basés sur l'emploi du leitmotiv, nous sommes naturellement amenés à nous demander si Franck a fait usage de ce dernier dans *Hulda* et dans *Ghiselle*, et dans quelle mesure.

Le maître n'avait sans doute aucune idée très arrêtée sur le leitmotiv. Il l'employa dans *Rédemption* (1870-1872) et dans les *Béatitudes* (1872-1880), au même titre de motif-type qu'il l'avait employé dans son premier trio, (en 1841, bien avant les théories wagnériennes), mais ce ne fut nullement en imitation de Wagner (1).

La lecture de *Hulda* et de *Ghiselle* confirme à toute évidence ce dernier point : Franck n'a nullement songé à « imiter » Wagner.

Il est cependant certain que si le leitmotiv n'est pas la base même du tissu dramatique musical de ces œuvres, le maître l'a utilisé trop souvent et d'une manière trop apparente pour qu'on puisse croire que l'instinct seul, ou même l'invention personnelle préméditée, l'ait amené à en user ainsi. Franck paraît donc avoir subi invinciblement l'influence des *Maîtres Chanteurs* et de la Tétralogie, et avoir reconnu la puissance de suggestion du leitmotiv. Et, si l'on doit admettre

---

(1) D'après M. Vincent d'Indy.

P.-S. — M. d'Indy, op. cit. p. 207, fait remarquer que le leitmotiv (?) des *Béatitudes* est un « système de variation » qui « n'a rien de commun avec le leitmotiv wagnérien, lequel consiste, non en une transformation, mais en un développement thématique qui trouve sa parfaite application dans le drame, mais ne serait point de mise en une œuvre pensée symphoniquement, comme le poème musical de Franck. »

que, lorsqu'il a employé le motif-type dans *Rédemption* et dans les *Béatitudes*, Wagner n'y a été pour rien, il n'en est pas tout à fait de même pour *Hulda* et pour *Ghiselle*.

Il ne s'agit plus ici de motifs-types ; il ne s'agit pas non plus d'idées fixes (1) ou de simples thèmes de rappel, ou, pour mieux dire, thèmes rappelés. Il s'agit bel et bien de leitmotivs véritables, ayant une signification tout aussi précise que ceux dont se servit Wagner pour la première fois dans le *Rheingold* (1853-1854). A certains moments, ces leitmotivs se croisent et s'enchevêtrent de manière à former une espèce de trame musicale, de sorte qu'il devient impossible de les assimiler à de simples thèmes rappelés. Comme nous avons déjà eu l'occasion de le faire remarquer, *Ghiselle*, postérieure en date à *Hulda*, et d'ailleurs beaucoup plus unitaire au point de vue de la conception dramatique, est plus caractéristique que *Hulda* dans cet ordre d'idées.

Mais, si l'on peut soutenir que Franck s'est, sans vouloir imiter personne, laissé inconsciemment aller à employer le leitmotiv chaque fois que son intervention était de nature à rendre l'idée ou le sentiment avec plus de force, il faudrait bien se garder de croire qu'il l'a utilisé dans le même esprit que Wagner. Et ceci nous ramène un peu dans la « question de fond ».

On connaît la conception écrasante de Wagner : union des divers éléments d'art en vue d'un tout idéal, le drame musical (2). Pour lui, l'avenir était dans cette

---

(1) Expression employée par Berlioz. Il a appliqué l'idée fixe dans sa *Symphonie fantastique*, antérieure à 1830.

(2) Voir notamment Richard Wagner, *L'Art et la Révolution*.

conception, et exclusivement en elle; la « musicalité pure » avait accompli son beau règne; elle ne devait plus réapparaître.

On a vraiment pu croire un instant qu'il n'y avait plus de salut en dehors du drame musical. Mais Franck est venu et il a démenti Wagner, qui s'était laissé égarer par une idée très belle, mais trop subjective; il avait, en effet, perdu de vue que si le leitmotiv était désormais « une » vérité, au point de vue dramatique musical, le drame n'était pas la seule et unique vérité de l'avenir.

En rétablissant la possibilité de la « musicalité pure », en renouant la tradition du « beau classicisme », Franck a, inconsciemment, fait exactement le contraire de ce que Wagner avait rêvé. Non pas en réagissant de propos délibéré, non pas en s'insurgeant. Franck ne connaissait pas ces modes d'action. Il allait tout droit son chemin, et, son génie instinctif aidant, il créait ce que nulle théorie n'aurait jamais pu inspirer. Et c'est ainsi que, sans le savoir, il dissipa l'ouragan wagnérien, fit cesser la crise d'art à laquelle cet ouragan avait donné lieu, et ouvrit la voie toute large à de nouvelles possibilités musicales. Ce rôle important de Franck, dans l'histoire de la musique au XIXe siècle, a été mis en lumière avec beaucoup de vivacité par M. Camille Mauclair, dans la *Revue bleue* (1).

L'esprit de l'œuvre de Franck est donc totalement différent de celui de l'œuvre de Wagner. Mais il est certain qu'en écrivant pour le théâtre, l'auteur des *Béatitudes* ne pouvait manquer d'être impressionné par

---

(1) Voir *Revue bleue*, 29 octobre 1904. — *César Franck*, par C. Mauclair.

l'œuvre de celui qui avait donné au drame musical sa forme la plus noble.

Si les librettistes de Franck, connaissant ou appréciant mieux Wagner qu'ils ne l'ont connu ou apprécié en réalité, avaient, même sans talent, mais consciencieusement, écrit des poèmes ayant davantage l'allure wagnérienne que *Hulda* et *Ghiselle*, le maître, sollicité de les mettre en musique, aurait été contraint d'user, plus qu'il ne l'a fait dans ses deux drames, des modes d'expression wagnériens.

Franck s'est montré, en fait, plus wagnérien que MM. Grandmougin et Thierry.

Les leitmotivs de *Hulda* et de *Ghiselle* sont donc bien des « thèmes conducteurs », à signification originairement concrète, comme ceux de Wagner. Mais, comme Franck est un esprit dont la sentimentalité est aussi simple et naïve que celle de Wagner est compliquée et empreinte d'éléments intellectuels, ses leitmotivs ne se surhaussent pour ainsi dire jamais jusqu'à prendre les significations symboliques souvent très claires, mais parfois aussi détournées et subtiles, des thèmes wagnériens.

Le processus psychologique suivi par Franck relativement au procédé dramatique, peut, en somme, être reconstitué approximativement de la manière suivante :

En écrivant ses deux drames, le maître a certainement songé au motif-type qu'il avait employé antérieurement dans *Rédemption* et dans les *Béatitudes*.

L'idée du thème rappelé, se confondant sans doute dans son esprit avec celle du motif-type, est venue par la suite le hanter. La lecture de *Tannhäuser* et de *Lohengrin* a dû y être pour quelque chose.

Enfin, la notion du leitmotiv wagnérien proprement

dit, des *Maîtres Chanteurs* et de la Tétralogie, est venue s'agréger dans son esprit à celle du motif-type et du thème rappelé.

Il est dès lors aisé de comprendre que le tissu dramatique de *Hulda* et de *Ghiselle* soit formé d'un compromis entre le thème rappelé et le leitmotiv wagnérien, sans dominante déterminée de l'un ou de l'autre : tissu non continu, brisé souvent par de longs passages dans lesquels il n'est plus question de leitmotivs ou de thèmes rappelés; mais ces solutions de continuité ne sont pas telles qu'on puisse diviser les deux œuvres en « tranches » presque indépendantes les unes des autres, comme on pouvait le faire pour les anciens opéras. Cette dernière remarque est capitale, car, mieux peut-être que toute autre, elle montre l'influence formelle considérable exercée par Wagner sur Franck. C'est grâce à Wagner que Franck s'est, sans le savoir, libéré des entraves de l'opéra conventionnel. Et c'est, somme toute, grâce à l'emploi du procédé wagnérien dans la mesure que nous avons déterminée, qu'il est arrivé à cette unité de fond, bien différente dans son aspect, de celle que Wagner a visée, mais qui cependant le rapproche davantage de la conception du drame lyrique unitaire que de n'importe quelle formule d'opéra classique ou romantique.

* * *

L'inconscience géniale et l'inépuisable faculté d'idéalisation du maître ont comblé, dans *Hulda* et dans *Ghiselle*, toutes les lacunes que nous pouvons théoriquement imaginer lorsque nous songeons à sa naïveté malhabile et à son inexpérience scénique.

Les rares, les passagères faiblesses que renferment

ces deux œuvres n'excusent aucunement l'ostracisme dont elles sont victimes de la part des musiciens en général, et des directeurs de théâtre en particulier.

Hulda et *Ghiselle* ont été représentées, il est vrai, mais où et quand? Après la mort du maître, au théâtre de Monte-Carlo, *Hulda*, le 8 mars 1894, et *Ghiselle*, le 5 avril 1896 (1). Etant donné le genre de public qui assista aux représentations données par ce théâtre mondain et cosmopolite, on ne peut guère attacher d'importance au succès qui, dit-on, accueillit les deux œuvres.

Depuis lors, c'est-à-dire depuis plus de dix ans, les deux drames lyriques de Franck sont tombés dans l'oubli. Les tentatives faites du côté de l'Opéra de Paris pour arriver à les faire jouer, ont échoué (2). Il a été un moment question de monter *Hulda* à Carlsruhe, mais ce projet n'a pas eu de suite (3).

Monter *Hulda*, monter *Ghiselle*, n'est-ce pas la tâche la plus noble à laquelle puisse se consacrer la direction d'une scène lyrique? N'est-ce pas l'entreprise qui doit

---

(1) Voir notamment, à titre de document, plus curieux que sérieux, le compte-rendu de la première de *Ghiselle*, par M. Paul Montigny, dans le *Figaro* du 8 avril 1896.

(2) D'après M. Vincent d'Indy, — M. Jean Marnold, dans le *Mercure de France* (1904) s'exprime ainsi : « ... *Hulda*, musicalement supérieure à tous égards, atteste combien il fut déplorable que Franck n'ait pu s'essayer plus tôt au théâtre. L'administration de notre Opéra aurait une belle occasion de s'associer dignement à la glorification du maître en montant cet ouvrage, qui, sans doute, aurait du succès ; car, on l'ignore peut-être en haut lieu, il contient le plus délicieux ballet qu'on ait écrit...

(3) D'après M. Vincent d'Indy.

tenter, plus que toute autre, le zèle et la bonne volonté de ceux qui rêvent de rapprocher les grands créateurs de la foule, d'alimenter de beauté l'enthousiasme populaire et de fortifier le génie d'un pays, en offrant à sa piété et à sa vénération, ses seuls vrais guides, ses seuls vrais apôtres, ses seuls vrais chefs, ses grands artistes? Aucun compositeur moderne ne méritait davantage qu'on répandît ses œuvres ; aucun musicien n'a été de nos jours davantage méconnu... inconnu. Nulle part il n'y a plus à faire, mieux à faire...

Nous voudrions surtout que la Belgique, patrie de naissance de Franck, fût sensible à notre appel (1). Si nous faisons abstraction de l'épopée wagnérienne, que l'on peut désormais considérer comme entrée dans le domaine public, aucun drame lyrique ne peut être opposé victorieusement à *Hulda* et à *Ghiselle*. Ni l'école flamande, à laquelle nous accordons actuellement une si large place, ni la jeune école française, dont nous accueillons — avec raison — les productions les plus récentes, et qui revendique d'ailleurs Franck comme son maître, n'ont rien produit de plus sublime ni de

---

(1) L'auteur de cette monographie est Belge et croit devoir se placer « au point de vue belge » en ce qui concerne l'espoir et la possibilité de voir se réaliser le vœu que *Hulda* et *Ghiselle* soient montées. La Belgique, dont Franck est issu, a le devoir de prendre l'initiative de la glorification complète du maître, et nous pensons que le théâtre de la Monnaie, qui s'est si souvent signalé par de belles tentatives d'art, est tout désigné pour faire connaître au public le théâtre de Franck. Hâtons-nous d'ajouter que nous nous associerions de grand cœur à toute tentative dans le même sens qui serait faite en France, patrie d'adoption de Franck.

plus inspiré que ces deux œuvres capitales (1). Nous dirons plus : l'ignorance dans laquelle le public est laissé à leur sujet l'empêche de bien comprendre l'évolution du drame lyrique post-wagnérien. Combien l'on discernerait plus nettement les tendances de M. Vincent d'Indy et de Chausson, si l'on découvrait l'origine de la nouvelle orientation qu'ils se sont efforcés de donner au drame, dans les deux œuvres du chef de l'école, si l'on discernait dans *Fervaal*, dans l'*Etranger*, dans le *Roi Arthus*, à côté de l'influence de la Tétralogie et de *Tristan*, l'influence tout aussi nette de *Hulda* et de *Ghiselle*.

Et, puisque nous sommes amené à parler de l'apostolat artistique de Franck, de son action sur la jeune pléiade française, qu'il nous soit permis d'espérer plus et mieux des représentations des œuvres de Franck et de l'enthousiasme qu'elles susciteront certainement chez tous les jeunes artistes belges, qu'une compréhension plus large des œuvres françaises modernes. Certes, celles-ci méritent tout notre respect, toute notre admiration, mais ce n'en sont pas moins des productions étrangères, aussi éloignées de nous, plus éloignées de nous que l'épopée germanique wagnérienne. Elles répandent un certain éclat spirituel, elles revêtent une certaine élégance aristocratique ultra-raffinée, qui intimide un peu et rebute parfois les rustres taciturnes que nous sommes. Franck, au contraire, est nôtre d'un bout à l'autre, des chevauchées du *Chasseur maudit* aux extases mystiques du chœur des misécor-

---

(1) Nous mettons à part *Pelléas et Mélisande*, œuvre d'exception, d'un intérêt capital à tous les points de vue, et d'une importance historique incontestable.

dieux (*Béatitudes*). Nous retrouvons chez lui cette gaucherie native, cette concentration dans l'aspiration, cette sorte de pudeur naïve du sentiment, cette nostalgie largement illuminée d'espoir qui nous libèrent de la verve et de l'aimable courtoisie latines; c'est un Wallon, non pas un Français; toute sa personnalité dégage un parfum septentrional semi-germanique, dont nous pouvons seuls percevoir à fond l'inappréciable arôme, et que cinquante ans de vie parisienne n'ont pu dissiper (1).

Oui, le « père Franck » n'est pas seulement le maître vénéré de la jeune école française, il est encore le père de la jeune école belge à venir. A l'égal de Wagner, plus que Wagner, il devrait être étudié par nous, ardemment, pieusement; c'est à son œuvre que nos jeunes compositeurs devraient demander conseil aux heures de doute, réconfort aux heures de lassitude; ils devraient suivre en cela la voie ouverte par Guillaume Lekeu, qui fut bien le disciple wallon qu'il fallait à ce maître wallon. A quelle efflorescence d'art ne pourrions-nous pas nous attendre, si nos jeunes musiciens, mieux instruits, se consacraient en toute ferveur d'esprit à l'étude de l'œuvre de Franck! Il faudrait vraiment que nous fussions tombés bien bas, pour que ce génie ne suscitât pas en son pays un élan au moins aussi splendide que celui qu'il suscita en terre étrangère.

Mais, pour que le public comprenne, pour que l'âme

---

(1) Dans cet ordre d'idées, lire l'intéressante étude de M. Ernest Closson : *Le sentiment wallon en musique* (*Wallonia*, octobre 1905), spécialement la conclusion.

nationale s'émeuve, pour que des cœurs d'artistes palpitent, il faut, avant tout, que l'on connaisse davantage l'œuvre de Franck. Et où est-il possible de la faire mieux apprécier et mieux connaître qu'au théâtre?

Voilà bien des années que les admirateurs du maître espèrent voir représenter à Bruxelles, au théâtre de la Monnaie, ses deux drames lyriques; ils attendent encore cependant vainement (1). MM. Kufferath et Guidé ont, à un moment donné, fait entrevoir d'une manière formelle qu'il ne se passerait pas un long temps avant que *Hulda* fût représentée (2). *Ghiselle* s'imposerait pourtant davantage au grand public. Doit-on attribuer cet ostracisme injustifié à l'indifférence de la direction actuelle? Nous sommes persuadé du contraire. Mais MM. Kufferath et Guidé croient peut-être actuellement que ces représentations posthumes n'éveilleraient pas suffisamment d'intérêt et qu'il est préférable, si l'on s'écarte du répertoire courant, de monter quelque drame contemporain, au succès duquel l'auteur ou ses proches pourront veiller eux-mêmes. Qu'ils se détrompent; Franck est déjà suffisamment connu chez nous, par ses œuvres purement musicales, pour que l'on

---

(1) Nous lisons dans le *Guide musical* du 5 novembre 1885 (correspondance de Paris) que *Hulda* aurait, dès son achèvement été présentée au théâtre de la Monnaie.

(2) Voir, dans l'*Eventail* du 9 janvier 1898, la note annexée par MM. Kufferath et Guidé à la demande faite par eux au conseil communal de Bruxelles, demande tendant à l'obtention de la direction du théâtre de la Monnaie. Dans l'aperçu du programme projeté pour les trois premières années de campagne théâtrale, on lit :

« 2e année : .... *Hulda*, de César Franck (première à Bruxelles).... »

apprécie pleinement l'intérêt, la nécessité qu'il y a, de monter ses deux drames lyriques.

Pour qui connaît les deux partitions et le public bruxellois, il semble très probable qu'un franc succès couronnerait l'entreprise et que tout au moins *Ghiselle* passerait au répertoire (1); les défauts même de l'œuvre, ces taches mélodramatiques que nous signalerons en détail quand nous analyserons la partition, seraient loin de lui nuire dans l'esprit du public, et l'instinct populaire reconnaîtrait bientôt avec joie, dans cette œuvre, la bonhomie puissante et riche qui manque aux œuvres françaises.

Un drame n'entre dans la vie artistique, que lorsqu'il a reçu le baptême de la rampe; une œuvre écrite n'est qu'à moitié créée. *Hulda* et *Ghiselle*, comme les nymphes du ballet de *Hulda*, engourdies par l'hiver, dorment encore sous le voile de l'oubli ; Franck a légué aux artistes belges le devoir impérieux de les réveiller, de les toucher de la baguette fleurie du chevalier Printemps, afin qu'aux yeux du peuple entier, elles dansent au rythme de sa symphonie.

Cette tâche incombe surtout, il est vrai, aux directeurs de notre grande scène lyrique, mais chacun de nous peut collaborer, suivant ses faibles moyens, à l'entreprise qui, certainement, leur tient encore à

---

(1) Nous nous écartons ici complètement de l'avis de M. Servières, qui, dans un article, d'ailleurs très superficiel, sur *Ghiselle*, paru dans le *Guide musical* de 1896, p. 345, se déclare partisan de la représentation de *Hulda*, mais ajoute qu'en laissant jouer *Ghiselle* (à Monte-Carlo), l'éditeur et les héritiers de l'auteur ont compromis le renom de C. Franck.

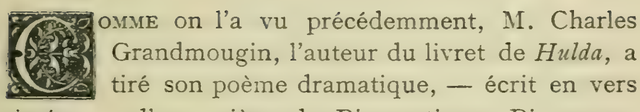
cœur. Il faut qu'il se fasse autour de *Hulda* et de *Ghiselle* une propagande continue et obstinée, qu'on les commente, qu'on les critique, qu'un débat incessant s'engage à leur sujet. L'on comprendra mieux, dès lors, l'urgence qu'il y a à nous les montrer dans le mirage de leurs décors et dans la sérénité suave de leur musique.



HULDA

CHAPITRE I

LE LIVRET



COMME on l'a vu précédemment, M. Charles Grandmougin, l'auteur du livret de *Hulda*, a tiré son poème dramatique, — écrit en vers rimés, — d'une pièce de Bjoernstierne Bjoernson, *Hulda la Boiteuse* (*Halte-Hulda*).

Halte-Hulda est une œuvre de jeunesse ; c'est la première œuvre dramatique de Bjoernson. Il avait de trente-cinq à trente-six ans quand il l'écrivit (1857-1859), et était à ce moment directeur du Théâtre de Bergen (1).

Œuvre déjà puissante, et qui laisse pressentir la belle et solide originalité que son auteur acquerra bientôt, *Halte-Hulda* ne s'élève cependant pas encore à la hauteur des chefs-d'œuvre d'Ibsen et de Bjoernson lui-même. Si nous retrouvons, en effet, dans la conclusion du drame, et dans certains traits de la psychologie

---

(1) Voir la préface, par J. Mähly, de la traduction allemande, par E. Lobedanz, de *Halte-Hulda* (*Björnsons ausgewählte Werke...*, Erster Band; *Bibliographisches Institut*, Leipzig und Wien). — A notre connaissance, il n'existe pas de traduction française.

de ses héros, cette inquiétude tourmentée, angoissante et tragique, qui règne dans l'âme des personnages de la plupart des beaux drames scandinaves que nous admirons, si les images nombreuses et saisissantes dont use l'écrivain nous révèlent déjà ses merveilleuses facultés de « poète », l'œuvre nous choque cependant par le feu trop ardent d'un romantisme superficiel, factice et parfois même ampoulé. Elle diffère en cela des drames scandinaves plus modernes, qui nous attirent, précisément par ce naturel et cette sobre concision de style, où nos tendances anti-romantiques reconnaissent avec joie la sincérité des attitudes et l'expression adéquate de sentiments profonds.

En outre, le grand nombre de scènes accessoires que Bjoernson a introduites dans le drame, et dans lesquelles interviennent des personnages presque étrangers ou même indifférents à l'action, alourdissent l'allure de l'œuvre et semblent n'avoir d'autre rôle à remplir que d'amener péniblement quelque transition laborieuse.

Le sujet de *Halte-Hulda* est tiré d'une ancienne *Saga;* l'action se passe en Norvège, vers la fin du XIIIe siècle, sous le règne du roi Hakon le Vieux, environ un siècle avant l'union de Kalmar (1397).

Le premier acte se déroule dans une chambre de la maison d'Aslak, chef de tribu norvégien. Aslak vient de perdre son fils Gudleik Hustadvik, mari, par droit de conquête, de Hulda la Boiteuse. Cette dernière, qui détestait son époux, l'a fait assassiner par le commandant des armées royales, Eiolf Finson, qu'elle aime.

Nous assistons, dans les trois premières scènes, à des colloques entre les différents membres de la famille Aslak, qui épiloguent sur le meurtre : Hallgerde, l'in-

flexible sœur d'Aslak, qui concentre en elle l'esprit familial, dicte la vengeance à son frère; Thordis, enfant adoptive des Aslaks, amante de Gunnar (suivant de la cour du Roi), s'oppose, par sa jeunesse, et la spontanéité de son caractère, à la nature raide et haineuse de Hallgerde; Gudrun, mère d'Aslak, « la plus vieille de la famille », devenue faible d'esprit, assiste au drame, incompréhensive et mue par des idées fixes.

Arrive Hulda (scène IV). Impérieuse, décidée, elle brave tout le monde, y compris Hallgerde, qui, se soumettant en apparence, quitte la chambre en méditant la vengeance (scène V).

Hulda, restée seule, attend Eiolf : en un monologue d'un lyrisme aigu, elle évoque le passé douloureux et le compare au présent, tout rempli de son amour. Elle dit son impatience de voir paraître son amant (scène VI).

Eiolf arrive enfin. La scène d'amour qui suit est pleine d'une exaltation sauvage et passionnée. Hulda et Eiolf iront à la recherche du bonheur et de la volupté; ils appareilleront le surlendemain pour l'Islande...

Mais une voix se fait entendre dans la chambre voisine (scène VII). C'est le père Aslak; il se présente et provoque Eiolf. Eiolf le tue (scènes VIII et IX). Il demande alors à Hulda de partir immédiatement pour l'Islande. Après avoir résisté, Hulda consent finalement à ce que le départ ait lieu le lendemain (scène X).

Le décor du deuxième acte est une forêt, à l'aube.

Thordis badine avec Gunnar; elle le plaisante sur son invincible couardise; celui-ci accepte d'ailleurs sans protester sérieusement, les quolibets que son amante lui lance. Au cours de ce dialogue, nous apprenons qu'Eiolf, hésitant entre l'amour de Hulda et celui de la douce Schwanhilde, suivante de la Reine,

est profondément malheureux. Thordis, espérant lui rendre le bonheur en le ramenant vers Schwanhilde, charge Gunnar d'aller chercher cette dernière à la cour de la Reine (scène I).

Après quelques scènes épisodiques accessoires (II, III, IV), nous voyons arriver Schwanhilde et Thordis. Cette dernière insiste auprès de Schwanhilde, pour qu'elle tâche de sauver Eiolf de la ruine, en faisant à nouveau la conquête de son cœur (scène V).

Aussitôt après leur départ, surviennent la Reine et ses suivantes. Elles décident de « jouer aux Elfes ». La Reine explique le jeu : « Nous formerons la chaîne des Elfes. Nous danserons, nous chanterons, et nous irons à la recherche de deux amants malheureux que nous ferons entrer dans notre cercle. Puis nous choisirons un arbitre, de préférence une femme voilée, qui, par son jugement, décidera du sort des amants. »

Le jeu commence; on amène successivement Schwanhilde, Eiolf et une inconnue voilée. Sitôt ces trois personnages en présence, la Reine et ses suivantes poursuivent leur promenade dans la forêt (scène VI).

Schwanhilde essaye de ramener Eiolf à elle, en évoquant leur passé d'amour. Après avoir résisté, Eiolf finit par se laisser attendrir et jure de ne pas suivre d'autre direction que celle que lui indique Schwanhilde. Ils se donnent rendez-vous pour le soir (scène VII).

L'inconnue, qui a assisté à toute la scène précédente, enlève son voile : c'est Hulda. Affolée, elle exhale son émotion en paroles incohérentes (scène VIII).

Voyant arriver Thrond et Arne, fils d'Aslak et frères de son mari défunt, elle les apostrophe et leur

propose de tuer Eiolf. Surpris et défiants, ils hésitent d'abord, puis finissent par accepter. Les détails du guet-apens à organiser sont réglés; à minuit, le meurtre aura lieu. Hulda décide cependant, en son for intérieur, de revoir encore Eiolf avant cette heure (scène IX).

Au troisième et dernier acte, nous nous retrouvons dans la même chambre qu'au premier acte.

Thordis et Gunnar sont engagés dans une conversation animée, dans laquelle le badinage comique se mêle à l'angoisse d'un moment tragique. Thordis, voulant achever d'accomplir le sauvetage d'Eiolf par Schwanhilde, confie à Gunnar la mission suivante : « Tu vois la lumière qui se trouve ici, lui dit-elle. Si elle reste allumée, tu reviendras accompagné d'un bon nombre d'hommes. Si tu la vois s'éteindre, cela voudra dire que Hulda attend Eiolf; et quand tu verras ce dernier, dis-lui simplement : Schwanhilde! Moi, je vais parler à Hulda ». Gunnar se retire (scène I).

Après l'arrivée de Hulda, un dialogue intéressant s'engage entre les deux femmes; elles comparent sous une forme imagée, la nature si contrastante de leur amour respectif; Thordis finit, après de multiples précautions oratoires, par dire à Hulda : « Ne cherche pas à obtenir ce qui appartient déjà à autrui ». Hulda comprend, mais elle objecte que son amour est trop absolu pour qu'elle puisse y renoncer. Elle prie Thordis d'éteindre la lumière; celle-ci s'exécute, puis se retire (scène II).

Suivent une série de scènes (III à VIII), au cours desquelles nous voyons apparaître successivement Throndr, qui s'entend avec Hulda pour mettre le feu à la maison quand Eiolf sera arrivé dans la chambre, puis Gunnar, et enfin Eiolf, attiré par l'extinction de

la lumière. Gunnar, se trouvant seul à seul avec Eiolf, finit par prononcer après de maladroites tergiversations, le mot : « Schwanhilde ! ». Mais il est, au même moment, interrompu par l'entrée de Hulda.

Hulda et Eiolf sont finalement seuls en présence. C'est la scène capitale du drame. Affolé par Hulda, qui lui rappelle, en termes émouvants et énergiques, la grandeur et le despotisme de son amour, Eiolf lui propose de partir ensemble sur les mers, pour connaître la liberté et faire cesser le doute. Mais elle refuse : fuir le doute n'est pas le supprimer; il faut que toute indécision disparaisse avant la fuite. « Cela n'est pas possible », dit Eiolf. — « Alors, puisque ton amour n'est pas aussi fort que le mien, crains que je ne te mène à ta perte » !

Les flammes de l'incendie allumé par Thrond, Arne et leur escorte, pénètrent dans la chambre, dont les portes ont été fermées à clef. « Ce feu ? », dit Eiolf. — « C'est la flamme de mon amour ! », répond Hulda (scène IX).

Arne appelle Hulda. « Non, je reste », dit-elle et elle enlace Eiolf (scène X).

*
* *

Un résumé du livret de M. Grandmougin, mis immédiatement en regard de celui de la pièce de Bjoernson, fera apparaître avec plus de clarté les ressemblances et les différences qui existent entre le poème français et sa source norvégienne :

L'action de la *Hulda* de M. Grandmougin, au lieu de se dérouler à la fin du XIIIe siècle, se passe au XIe siècle, vers l'époque où le roi Olaüs le Saint établit le christianisme en Norvège, et où, peu à peu, la religion nouvelle se fusionne avec le paganisme. C'est ce qui

explique la double prière du premier acte, dans laquelle la mère de Hulda s'adresse au Dieu des chrétiens, tandis que Hulda s'adresse aux esprits de la religion païenne. L'idée est heureuse. Les moments de l'histoire où se produisent à la fois le choc et la fusion d'une religion nouvelle avec une religion ancienne sont particulièrement intéressants et prêtent à de beaux développements poétiques. Mais pourquoi M. Grandmougin fait-il de la mère de Hulda une chrétienne et de Hulda une païenne? Il y a là une anomalie qui ne s'explique pas. M. Gilbert-Augustin Thierry a plusieurs fois fait appel à cette juxtaposition du christianisme et du paganisme, dans *Ghiselle*; mais il l'a fait avec beaucoup plus de tact que M. Grandmougin.

Le premier acte de *Hulda* se passe dans un décor de plein air, près de la demeure d'Hustawick, père de Hulda.

Hulda et sa mère (Bjoernson ne met pas cette dernière en scène, mais il rappelle sa mort dans son premier acte, scène VII) (1), attendent Hustawick et ses guerriers.

Inquiète de ne pas les voir rentrer, la mère appréhende un combat malheureux contre la tribu ennemie des Aslaks. Hulda cherche à la rassurer; toutes deux finissent par puiser confiance dans la prière : c'est à cette prière que nous faisons allusion plus haut.

L'attente se prolonge. Des pêcheurs passent au loin, en chantant un chœur plein de calme et de sérénité.

L'angoisse de la mère se fait plus poignante. On entend tout à coup la fanfare des Aslaks. Ils ont vaincu Hustawick et ses hommes. Ils arrivent, triomphants et

---

(1) Voir page 33 de la traduction allemande citée plus haut.

brutaux, sous la conduite de Gudleik; ils entourent Hulda. Celle-ci, forcée de les suivre, les maudit et jure de venger le meurtre des siens.

Au deuxième acte, nous sommes transportés dans une salle décorée du palais des Aslaks. Un double mariage se prépare : celui de Hulda avec Gudleik, auquel elle a été fiancée de force, et celui de Gunther avec Edel. Gunther correspond plus ou moins au Gunnar de Bjoernson. Mais M. Grandmougin, au lieu d'en faire un suivant de la cour du Roi, en fait un fils d'Aslak.

Des jeunes filles assemblent, en chantant, des fourrures qu'elles doivent offrir en présent aux fiancés (1). Des jeunes gens ornent un trône avec des armes et des branches de sapin.

La mère des Aslaks (à laquelle Bjoernson ne fait aucune allusion) exprime ses tristes pressentiments au sujet du mariage de son fils avec Hulda, dont elle craint la vengeance. Hallgerde, sœur du père Aslak, et Edel la rassurent. Comme on le voit, Hallgerde, dont l'intervention est d'ailleurs de très minime importance, remplit ici un rôle tout différent de celui de la Hallgerde de Bjoernson.

Arrive Swanhilde, suivante de la cour (2). Prenant Edel pour confidente, elle se plaint de ce qu'Eiolf, qui l'aimait, la trahit et l'abandonne. Edel correspond assez bien à la Thordis de Bjoernson, à raison de ce rôle de

---

(1) Cette scène, qui donne lieu à un hors-d'œuvre musical délicieux (le *Chœur de l'Hermine*), ne serait-elle pas inspirée par la scène I du premier acte de Bjoernson, où nous voyons Hallgerde et Thordis occupées à coudre un manteau de guerrier ?

(2) C'est la Schwanhilde de Bjoernson. M. Grandmougin a, comme on le voit, modifié l'orthographe de ce nom, par suppression des lettres *ch*.

confidente et d'intermédiaire entre les deux amants (1).

Lorsque ces divers personnages ont quitté la scène (2), Hulda nous apprend, en un long monologue, que deux ans se sont écoulés depuis son rapt, que l'idée de la vengeance ne l'a pas abandonnée, qu'elle aime éperdûment Eiolf, « vaillant chevalier de la cour », et qu'elle hait plus que jamais son fiancé Gudleik. Elle invoque les ombres des siens et l' « Eternelle Justice » pour la soutenir dans la lutte.

A la fin de ce monologue, différents mouvements ont lieu au fond de la scène : les premiers invités pénètrent dans la salle; ensuite viennent Gudleik, puis le père Aslak, qu'entourent des guerriers qui lui rendent hommage. Hulda se retire momentanément...

La cérémonie commence. La foule entre et se range devant les fiancés, que tous acclament; ils sont suivis par la famille Aslak et par les guerriers de la tribu.

On prend place. Eiolf, représentant du Roi, arrive avec sa suite; il est accueilli par le père Aslak. La vue de Hulda trouble Eiolf, qui se dirige vers elle. Swanhilde s'en aperçoit et en conçoit une grande tristesse.

Gudleik, voyant l'émotion de Hulda à l'aspect d'Eiolf, l'interpelle et finit par lui dire : « C'est Eiolf qui te trouble! » — « Peut-être! » Swanhilde, tout à fait désespérée, quitte la salle.

Mais Aslak père a ordonné qu'on commence le jeu

(1) Voir le quatrième acte du livret.

(2) Dans une première édition de *Hulda*, se plaçait ici la scène suivante : « Un bruit de dispute éclate au dehors. Ce sont les frères de Gudleik qui lui reprochent d'épouser la fille d'une race ennemie. Gudleik répond avec fierté à ses frères, qu'il accuse d'être ses rivaux. La mère des Aslaks calme ses enfants et leur prêche la soumission ». (Voir Destranges, op. cit., p. 47, note 1.)

de l'épée (1); Gudleik, les Aslaks, les guerriers de la tribu et Eiolf y prennent part. L'assistance encourage les combattants par des chants guerriers. Finalement, Gudleik et Eiolf se trouvant seuls en présence, Hulda les pousse à la lutte en disant : « Souvenez-vous, le prix est donné de ma main! » Les adversaires se provoquent mutuellement, jusqu'à transformer en un combat sérieux un duel qui ne devait d'abord être que fictif. Hulda excite Eiolf. Celui-ci tue Gudleik.

L'acte se termine par une lamentation sur la mort du fils d'Aslak. Le père et la mère de Gudleik, Edel, Gunther et la foule y participent, tandis que Hulda adresse au cadavre des adieux ironiques.

Le troisième acte se passe sur le sommet d'une terrasse crénelée, qui se profile sur un fond de paysage. C'est à la tombée de la nuit.

Aslak et sa femme arrivent en scène :

ASLAK PÈRE

Entre les bras d'Eiolf, tu l'as vue, ici même?

LA MÈRE

Elle, Hulda!

ASLAK PÈRE

J'en demeure encore tout indigné!

LA MÈRE

Rentrons, Aslak, la nuit s'approche!

(Ils sortent.)

---

(1) Pour régler les détails de ce jeu, M. Grandmougin a eu recours à l'*Histoire des pays septentrionaux d'Olaüs le Grand*. (Voir la note p. 93 de la partition piano et chant, éditeur : Choudens, 1894.) Dans le drame de Bjoernson, il est deux fois question de ce jeu des épées; voir notamment la première scène d'amour entre Hulda et Eiolf (premier acte, scène VII, p. 31 de la trad. allemande) et surtout la grande scène entre Eiolf et Schwanhilde (deuxième acte, scène VII, pp. 67 et 68).

Cette courte scène, aussi ridicule qu'inutile, est immédiatement suivie de l'arrivée de Hulda. Le reste de l'acte est uniquement consacré à l'attente de Hulda et à la scène d'amour entre elle et Eiolf. M. Grandmougin a traité ces deux derniers passages d'une manière assez heureuse au point de vue littéraire et dramatique, sans doute parce qu'il s'y est directement inspiré des scènes VI et VII du premier acte de Bjoernson. Il est inutile que nous entrions dans les détails. Remarquons seulement que, dans le livret comme dans le drame norvégien, Hulda et Eiolf décident de partir ensemble pour l'Islande.

Le décor du dernier acte du librettiste français représente le parc du château royal, avec, au troisième plan, le château, précédé d'une terrasse; au fond, un lac.

On est en pleine fête. Le Roi et la Reine font leur entrée, suivis de leur cortège, dont Swanhilde et Edel font partie. Eiolf commande la garde royale. La foule acclame les souverains qui vont se placer sur la terrasse du château et assistent de là au ballet organisé à l'occasion de la fête.

Ce ballet « allégorique » représente la *Lutte de l'Hiver et du Printemps*. Lorsqu'il est terminé, le Roi et son cortège entrent dans le château, pour prendre part au bal qui s'y donne; parmi les invités que l'on voit apparaître à ce moment, se trouvent les frères de Gudleik; on se rappelle que dans la pièce de Bjoernson, ils étaient deux et s'appelaient Thrond et Arne; dans le poème de M. Grandmougin, ils sont trois (1) et se nomment Eyric, Yann et Eynar.

---

(1) Outre Gunther, que nous avons vu paraître au deuxième acte.

On entend au loin l'orchestre du bal. Dès les premières mesures, Swanhilde, Edel et Eiolf se montrent sur la terrasse du château. Swanhilde descend la première dans le parc, et se plaint de l'abandon dont elle est l'objet. Edel, restée seule avec Eiolf, s'avance avec lui vers le premier plan, et le supplie de se souvenir de son amour pour Swanhilde. Elle le quitte en lui désignant la jeune fille (1).

En présence de cette dernière, qui lui rappelle avec émotion le passé, Eiolf sent s'évanouir sa passion pour Hulda et renaître son ancien amour avec une rapidité qui tient du prodige. Cette scène correspond à la scène VII du deuxième acte de Bjoernson.

Mais Hulda, voilée, survient et surprend les amants. A cette vue, elle pousse un cri étouffé, qu'Eiolf entend. « C'est la brise », dit Swanhilde, plus confiante que lui (2).

Hulda va se dissimuler derrière un buisson. Les amants s'assoient sur un banc de mousse et s'abandonnent à leur extase d'amour, tandis que l'amante outragée exhale sa rage et sa douleur, invoque la « haine des anciens jours » et décide de se venger d'Eiolf.

---

(1) On voit, par cette scène, qui montre pour la seconde fois Edel s'intéressant aux amours de Swanhilde et d'Eiolf, qu'elle correspond bien à la Thordis de Bjoernson.

Dans la première édition de la partition de *Hulda*, il y avait une scène dans laquelle Edel promettait à Swanhilde de lui envoyer Eiolf. (Voir Destranges, op. cit., p. 51, note 1.) On a eu tort de supprimer cette scène, qui amenait beaucoup plus naturellement la scène d'amour entre Eiolf et Swanhilde.

(2) Ceci est la traduction à peu près littérale du drame de Bjoernson; voir trad. allemande, acte II, scène VI, p. 74. — *Eiolf :* « Un soupir! » *Schwanhilde* : « Non, c'était le vent! »

Les deux amants sortent enlacés. Un instant après, Hulda voit arriver les trois fils d'Aslak. L'idée de se servir d'eux pour accomplir sa vengeance, s'empare aussitôt d'elle (3). Interpellés, les Aslaks ne lui témoignent d'abord que du mépris, mais quand elle leur demande leur aide pour tuer Eiolf, le meurtrier de leur frère, ils changent d'attitude et organisent, d'accord avec elle, les détails d'un guet-apens.

Cette scène du livret est peut-être celle qui correspond le plus littéralement, mais en raccourci, à l'une des scènes de la pièce de Bjoernson : la IXe du deuxième acte. Le dédain des fils d'Aslak pour Hulda et la manière dont l'héroïne du drame leur propose le meurtre d'Eiolf sont exprimés de façon à peu près identique par Bjoernson et par M. Grandmougin.

Un coup de théâtre assez grotesque va rendre inutiles les arrangements pris par Hulda et par les fils d'Aslak en vue du guet-apens ; le rendez-vous de Hulda avec ces derniers « auprès du chalet sauvage » d'Eiolf, là où se trouvent « les grands sapins du fjord », ne sera pas nécessaire. Car, au moment où l'amante délaissée et ses vengeurs vont se quitter, Eiolf réapparaît en scène avec Swanhilde. Sur les conseils de Hulda, les Aslaks se cachent et se tiennent prêts.

Le jour se lève : les amants restent en extase devant l'aube naissante. Hulda parcourt la scène en les suivant des yeux. Des pêcheurs passent en chantant, sur le lac, dans le fond. Edel vient chercher Swanhilde, qui donne à Eiolf, avant de le quitter, un brin de bruyère rose qu'elle vient de cueillir.

---

(3) La fin de la scène VIII du deuxième acte du drame de Bjoernson est à peu près semblable à ce passage.

Eiolf seul, Hulda se dresse devant lui et l'accable de reproches, mais Eiolf la repousse.

Si la conclusion de M. Grandmougin était la même que celle de Bjoernson, cette scène correspondrait à la scène IX du troisième acte du poète norvégien. Mais, comme on peut le constater, alors que chez ce dernier Hulda réussit à faire renaître l'amour d'Eiolf, dans le livret, elle ne parvient pas à ébranler la décision qu'il a prise de rester fidèle à Swanhilde. Cette variante entraîne une modification correspondante dans la conclusion du drame (1). Au moment où Hulda dit un adieu définitif à Eiolf, elle lui arrache son épée. Les fils d'Aslak sortent de leur cachette et frappent Eiolf, qui tombe mort. Hulda crie son bonheur d'être vengée; les frères de Gudleik la menacent, lui disant : « Mais tu vas suivre Eiolf, ton époux ».

Exaltée et impérieuse, elle les écarte du geste. La foule envahit la scène. Hulda va au-devant d'elle et l'arrête; la foule exprime sa surprise et son trouble. Prophétique, Hulda s'écrie :

Tous ont péri par moi, par amour!
N'approchez pas de moi, car je meurs de mon gré!
Il faut que mon âme s'envole

---

(1) Un seul détail est identique dans les deux versions. C'est de la même façon qu'Eiolf, à un moment de la scène ci-dessus analysée de M. Grandmougin, et de la scène IX du troisième acte de Bjoernson, devine que « la femme voilée » était Hulda. Mais, alors que chez Bjoernson il est tout naturel qu'Eiolf ait *vu* la femme voilée, chez M. Grandmougin cela paraît tout à fait anormal! Le contexte de la scène où Hulda apparaît voilée, alors que les deux amants sont perdus dans leur extase, semble indiquer qu'Eiolf ne l'a pas vue. Et puis M. Grandmougin ne nous dit pas que Hulda ait enlevé son voile, ni à quel moment.

Vers le repos longuement désiré !
J'entends déjà des voix
Dont l'étrange douceur vers l'abîme m'appelle.
Terre maudite, adieu, adieu pour la dernière fois !
Je vais connaître enfin la justice éternelle
Dans l'insondable immensité !
Terre maudite,
Pour la dernière fois,
Adieu !

(Puis elle se précipite dans les flots du lac.)

***

De l'analyse parallèle du drame de Bjoernson et du livret de M. Grandmougin, il apparaît que le premier et le deuxième acte du poème français sont entièrement l'œuvre du librettiste quant à l'ordonnance dramatique ; quant au fond, ils mettent en scène des événements auxquels il est fait allusion dans le premier acte de Bjoernson : le rapt de Hulda, que cette dernière raconte à Eiolf dans la scène VII (1), et le meurtre de Gudleik, devenu l'époux de Hulda, dont il est question dans plusieurs scènes du drame norvégien, mais principalement dans la scène I du premier acte.

Le troisième acte de M. Grandmougin — exception faite pour la scène épisodique entre le père et la mère Aslak — est tiré des scènes VI et VII du premier acte de Bjoernson, et le quatrième acte du livret emprunte ses éléments principaux aux scènes VI, VII, VIII et IX du deuxième acte du drame norvégien.

Les très courtes scènes de confidences entre Swanhilde et Edel trouvent en majeure partie leur source dans la scène V du deuxième acte de Bjoernson, et la dernière scène entre Eiolf et Hulda correspondrait à

(1) V. p. 33 de la traduction allemande.

l'avant-dernière scène du troisième acte de l'œuvre scandinave, si M. Grandmougin n'avait pas, comme nous l'avons dit plus haut, jugé nécessaire de modifier en tout et pour tout la conclusion de Bjoernson.

Il devient, après cette comparaison, très aisé de se rendre compte des avantages précieux que présentait, au point de vue dramatique, l'œuvre de Bjoernson, avantages dont M. Grandmougin n'a tenu aucun compte et qu'il a sans doute négligés, pour pouvoir donner à son livret une allure théâtrale purement extérieure, qui exclut la mise en scène rigoureuse du conflit psychologique développé par le dramaturge norvégien.

Bjoernson concentre son action dans un espace de temps très court; il parvient ainsi beaucoup plus aisément à fixer l'attention sur l'enchaînement des faits et sur le conflit de passions qui les provoque. M. Grandmougin, par contre, répartit les événements sur un espace de plus de deux ans. Il rompt, par ce procédé de mélodrame, l'unité du poème et en diminue d'autant la portée intime et profonde, en substituant l'anecdote au drame.

Il laisse d'ailleurs se passer tout le premier acte, et une partie du deuxième, sans même nous laisser soupçonner quel peut bien être le nœud de l'action. Ce n'est qu'à la page 55 de la partition que nous apprenons que Hulda aime Eiolf. Swanhilde se plaint bien, à la page 52, de la trahison d'Eiolf, mais elle ne nous avertit pas que c'est pour Hulda qu'il l'abandonne. Il y aurait même lieu de douter sérieusement de cette dernière circonstance, par le fait que Hulda, deux pages plus loin, s'écrie, faisant allusion à Eiolf (p. 54) : « Peut-être que le mal dont je souffre, il l'ignore, et que ses

yeux aimés ne me chercheront pas » Le doute disparaît à peine lors de l'entrée d'Eiolf, que trouble la vue de Hulda (p. 87), et commence seulement à ne plus être possible lorsque Hulda (p. 105) promet sa main au vainqueur dans le jeu de l'épée.

Bjoernson, au contraire, nous fait savoir, dès la scène I du premier acte, qu'Eiolf a tué Gudleik à l'instigation de Hulda. L'amour impérieux et absolu de Hulda est pour lui, le pivot même du drame, autour duquel toute l'action évolue logiquement, et les scènes les plus importantes de l'œuvre sont consacrées à mettre en évidence les caractères essentiels du conflit psychologique qui sépare les deux amants.

Dans le livret de M. Grandmougin, au contraire, non seulement ce point capital de l'action n'apparaît, comme nous l'avons vu, que lorsqu'un acte et demi s'est déjà écoulé, mais même, dans le reste de l'œuvre, il demeure submergé sous une série de petites scènes épisodiques ou de hors-d'œuvre étrangers à l'action, tels que cortèges nuptiaux, cortèges royaux et ballets. Dès lors, la psychologie de Hulda, d'Eiolf et de Swanhilde, si explicitement analysée par Bjoernson, se trouve à peine indiquée par M. Grandmougin. Obligé d'introduire l'exposé du caractère de ses héros dans deux actes et demi d'action très rapide, le librettiste en arrive nécessairement à l'écourter et à le simplifier, au point de rendre le drame, à diverses reprises, absurde et incompréhensible.

Si, au lieu de faire commencer l'action deux ans avant les événements capitaux qui en font l'intérêt, M. Grandmougin s'était contenté de paraphraser la scène I du premier acte de Bjoernson, il serait entré beaucoup moins péniblement dans le sujet ; il aurait pu

exposer ce dernier avec autant de clarté que le dramaturge scandinave, et il nous aurait ainsi permis de pénétrer davantage les péripéties du drame et le caractère des personnages. Le détail de mise en scène qui, chez Bjoernson, représente Hallgerde et Thordis en train de coudre un manteau dès le début de la pièce, aurait même pu donner lieu à un revêtement musical aussi charmant et bien plus directement en rapport avec l'action que la scène de l'assemblage des fourrures (chœur de l'Hermine), par laquelle prélude le deuxième acte du livret (1).

Pour résumer les conclusions qui s'imposent, lorsque l'on compare l'ordonnance du livret à celle du drame scandinave qui en est la source, nous sommes amenés à faire les remarques suivantes :

Bjoernson divise le plan de son drame en trois parties, correspondant à trois actes : dans le premier acte, il expose les circonstances au milieu desquelles s'est développé l'amour qui lie Hulda et Eiolf; dans le deuxième acte, il met en lumière la lutte qui se livre dans le cœur d'Eiolf entre la passion qu'il éprouve pour Hulda et la tendresse qu'il a pour Schwanhilde (2); enfin, dans le troisième acte, Hulda, ne pouvant trouver en Eiolf l'amour absolu qu'elle rêve,

---

(1) Voir la note (1), page 54.

(2) A remarquer qu'il est déjà fait allusion à l'amour d'Eiolf pour Schwanhilde à la scène X du premier acte, quand Hulda dit à Eiolf : « Comme tu le sais, Schwanhilde est arrivée hier avec la suite de notre reine.... Ah! si tu m'étais infidèle, Eiolf! » M. Grandmougin a reproduit ces dernières paroles dans son troisième acte : Hulda attend Eiolf et dit à un moment donné : « S'il me trahissait dans l'ombre, lâchement! J'en sais une aux beaux yeux qui l'aime sans rien dire, Swanhilde! »

donne volontairement au conflit une solution tragique.

M. Grandmougin, par contre, n'expose définitivement l'amour réciproque de Hulda et d'Eiolf qu'au troisième acte de son livret; la lutte d'Eiolf entre les deux amours qui le sollicitent, n'apparaît d'une façon définie qu'au quatrième acte, après avoir été vaguement annoncé au deuxième, et la conclusion violente de l'action, beaucoup trop inattendue, précipite le dénouement tout à la fin du quatrième acte.

Le livret développe donc le drame uniquement « dans l'action », c'est-à-dire dans un domaine où il vaudrait mieux qu'il ne fût point développé, tandis qu'il réduit considérablement la lutte intime d'Eiolf et la conclusion tragique qui en résulte, en resserrant dans un seul acte les péripéties qui s'y rattachent.

En paraphrasant le poète norvégien pendant des scènes entières, pour s'orienter ensuite dans des voies diamétralement opposées aux siennes, le librettiste doit tomber forcément dans un tissu de contradictions. Nous avons déjà eu l'occasion de remarquer avec quelle rapidité insensée Eiolf, mis en présence de Swanhilde, renonce à son amour pour Hulda, et se laisse enchaîner par la douce et suave suivante de la Reine. Nous sommes d'autant plus surpris de ce revirement subit, que M. Grandmougin réduit le rôle de Swanhilde à celui d'un personnage de second plan; il devient bien peu vraisemblable que cette jeune fille, dont l'image se fixe à peine devant nos yeux, tant elle est trouble et indécise, dispose, sur Eiolf (1), d'une

(1) Signalons, en passant, que dans la première édition de *Hulda*, les paroles : « Je me souviens, c'est vrai, des heures... » (p. 236 de la seconde édition), étaient prononcées par Swanhilde.

influence telle, qu'elle puisse l'arracher définitivement (1) à Hulda, après un entretien de quelques minutes.

La Schwanhilde de Bjoernson, au contraire, joue un rôle important : le dramaturge prend soin de la « typer » d'une façon bien caractéristique; dans son dialogue avec Thordis (scène V du deuxième acte), elle nous apparaît déjà fort bien esquissée en quelques traits; et lorsque, le jeu des Elfes terminé, elle se trouve en présence d'Eiolf (scène VII du deuxième acte), nous savons qui elle est et comment elle peut agir. Sa conversation avec Eiolf est nécessairement fort longue : l'effort déployé doit être en raison même du résultat obtenu.

Bjœrnson arrive progressivement, par une suite d'émotions, d'une gradation exquise, à rendre inévitable la conversion d'Eiolf par Schwanhilde. Le commencement de cette scène, écrit avec une simplicité et un naturel charmants, mérite d'être reproduit ici :

EIOLF, SCHWANHILDE. *Une inconnue en long voile, debout à l'arrière-plan. Long silence.*

EIOLF

C'était charmant d'entendre résonner le chant (des Elfes) parmi ces arbres, dans la lumière du matin.

Eiolf ne reprenait le dialogue qu'au mots : Je me souviens des fjords, » (Voir Destranges, op. cit. p., 51, note 2.) Cette première version était bien plus naturelle et plus logique. Il faudrait la rétablir pour la scène.

(1) Qu'on ne perde pas de vue que l'action de la Swanhilde de M. Grandmougin sur Eiolf est bien plus considérable que celle de la Schwanhilde de Bjoernson : elle est définitive au point qu'Eiolf, converti par Swanhilde, repoussera Hulda, tandis que, chez Bjoernson, Hulda parvient encore, après la conversion, à reconquérir le cœur d'Eiolf.

SCHWANHILDE

Oui, pour celui qui l'a entendu.

(Silence)

EIOLF

Qu'allons-nous faire ici, maintenant?

SCHWANHILDE

Je ne sais pas.

(Silence)

EIOLF

Il me semble que nous n'avons plus qu'à nous quitter.

SCHWANHILDE

Je ferai comme tu voudras.

L'INCONNUE

Parlez d'abord.

EIOLF

Qui donc peut être notre arbitre?

SCHWANHILDE

Je ne sais pas.

(Silence)

EIOLF

Elle est jolie, la fleur que tu tiens, Schwanhilde.

SCHWANHILDE

Si elle te plaît, je te la donne bien volontiers.

EIOLF

Merci.

SCHWANHILDE

Tu arraches les feuilles.

EIOLF

Oui.

(Il jette la fleur à terre)

Donne-m'en une autre.

SCHWANHILDE

Je n'en ai plus.

EIOLF

Schwanhilde !

SCHWANHILDE

Eh bien ?

EIOLF

Il y a déjà bien longtemps que nous n'avons plus causé ensemble, seul à seule.

SCHWANHILDE

Ce n'est pas de ma faute.

EIOLF

C'est la mienne...

Et peu à peu Eiolf s'attendrit devant les souvenirs du passé qu'évoque Schwanhilde ; il ne peut résister à la douceur angélique de sa première amante, et quand le revirement se produit enfin chez lui, on a comme l'impression d'une conversion religieuse : Schwanhilde a sauvé Eiolf de Satan, et l'on se demande presque si ce salut n'est pas plutôt dû à un renoncement qu'à un renouveau d'amour. Combien cette délicatesse de nuances, dans l'exposé psychologique, rend plus naturelle l'attitude d'Eiolf !

Un second exemple d'imperfection, mais que nous ne développerons pas en détail : dans le livret de M. Grandmougin, la cause même du différend entre Hulda et Eiolf n'apparaît pas avec netteté. Dans le drame norvégien, nous voyons très clairement le conflit naître de l'opposition entre la foi absolue de Hulda, dont Eiolf n'arrive pas à saisir la grandeur, et la passion passagère, toute relative, que celui-ci éprouve pour elle, passion dont l'insuffisance ne répond pas à l'idéal de Hulda et amène ainsi le dénouement tragique. Chez le librettiste français, le conflit perd toute précision et toute grandeur. Eiolf est placé « entre deux

femmes », dont l'une, exigeante et sensuelle, a le caractère jaloux et vindicatif, tandis que l'autre, douce et sentimentale, ignore la jalousie et ne songe pas à la vengeance. Le conflit, mis en scène, perd par conséquent toute noblesse, et se trouve rabaissé au niveau d'une vulgaire anecdote; Hulda surtout, dont Bjœrnson a fait un type superbe de passionnée orgueilleuse et farouche, chez qui la douleur de ne pas se sentir aimée comme elle le voudrait cause seule la jalousie et la soif de vengeance, Hulda a été particulièrement méconnue par M. Grandmougin :

« Combien tu es digne de l'amour, hélas ! et digne de la mort ! », dit Hulda à Eiolf, à deux reprises, dans l'angoisse du dénouement de l'œuvre de Bjœrnson (1). Ces quelques mots expriment bien le caractère de l'histoire scandinave; ils sonneraient étrangement dans la bouche de la Hulda française.

Enfin, le suicide de Hulda, si émouvant chez Bjœrnson, parce qu'il procède directement de son amour illimité pour Eiolf, devient inexplicable chez M. Grandmougin. Est-ce par désespoir d'amour qu'elle se donne la mort ? On le souhaiterait pour la beauté de la conclusion; mais le librettiste se charge d'aller à l'encontre de nos vœux en faisant, tout au moins en apparence, dériver le suicide de Hulda de son désir d'échapper aux coups des fils d'Aslak.

Comme on l'aura remarqué par ces exemples, M. Grandmougin semble avoir eu peur de s'aventurer sur le terrain de ces développements psychologiques « sans action », dont *Tristan et Yseult* nous offre l'exemple le plus frappant. S'il s'était abstenu de faire

---

(1) Voir pages 123 et 124 de la traduction allemande.

des concessions au goût du temps, s'il s'était, dans cet ordre d'idées, dispensé de « corser » son livret au moyen de scènes de « cérémonie » et de « divertissements », s'il avait suivi Bjoernson de plus près, notamment dans ses analyses psychologiques, il aurait pu faire un excellent libretto de drame lyrique, très wagnérien d'allure, et par conséquent très « musicable ».

Mais les défauts, dans l'ordonnance du fond même du drame de M. Grandmougin, ne sont malheureusement pas les seuls qui méritent reproche. Même au point de vue de certains détails pratiques de mise en scène, le livret est fort négligé; c'est ainsi que les entrées et les sorties des personnages sont souvent injustifiées :

Nous avons déjà eu l'occasion de signaler combien les préparatifs du meurtre d'Eiolf par les fils d'Aslak sont en contradiction avec la conclusion. M. Grandmougin nous fait entrevoir, en effet, par la description de ces préparatifs, que le troisième acte de Bjœrnson va trouver son pendant dans le livret : or, il n'en est rien; la rentrée brusque d'Eiolf, un peu trop cyniquement justifiée par les besoins du dénouement « à trouver », rend inutiles ces préparatifs, en même temps qu'elle supprime la possibilité de mettre en scène les péripéties du troisième acte du drame norvégien.

Nous avons également montré, en passant, le ridicule de la scène I du troisième acte du livret, dans laquelle M. Grandmougin croit nécessaire de nous faire annoncer, par le père et la mère Aslak, que la terrasse crénelée du château est le lieu de rendez-vous de Hulda et d'Eiolf ! (1).

---

(1) Voir, page 56 de cette étude.

Enfin, la rencontre de Hulda, voilée, et du couple Eiolf-Swanhilde dans le parc royal, est bien inopinée et se justifie très mal. Bjœrnson, avec une adresse en même temps qu'avec un sens poétique incomparables, avait amené tout naturellement cette rencontre, au moyen de la danse des Elfes. Pourquoi donc M. Grandmougin a-t-il renoncé à mettre en scène ce dernier épisode, qui, non seulement lui aurait permis de ménager une entrée logique à Hulda, mais qui, au surplus, lui eût donné l'occasion de faire intervenir dans son drame un ballet *intimement lié à l'action*, tandis que le ballet qu'il a introduit dans son quatrième acte, encore que sa donnée soit des plus heureuses, n'a aucun rapport réel avec l'action.

Si l'auteur du livret de *Hulda* a péché par une incompréhension flagrante de la tendance générale de la pièce de Bjœrnson, et par une certaine négligence dans la facture de son travail, il faut reconnaître cependant qu'il a « bien lu » le drame scandinave et qu'il s'est souvenu avec bonheur de certains détails de mise en scène ou d'expression particulièrement évocateurs, par lesquels se caractérise l'œuvre du dramaturge norvégien (1).

---

(1) Voir à ce sujet, au début de la partition de piano et chant, le résumé de la *Hulda* de Bjoernson, dû sans doute au librettiste, qui y traduit littéralement, à titre d'exemples, plusieurs passages du drame norvégien. Mais, à la fin de ce résumé, il établit une confusion évidente entre son livret et l'œuvre de Bjoernson. La phrase : « Ainsi finit mainte saga islandaise » est, chez Bjoernson, prononcée par Thrond au moment où Hulda s'est entendue avec lui pour faire périr Eiolf par le feu d'un incendie. (P. 111, trad. allemande.) Elle ne s'applique donc pas au suicide de Hulda se

Parmi les détails de mise en scène heureux, nous avons déjà signalé plus haut (1) que l'épisode de l'assemblage des fourrures du début du deuxième acte du livret paraît avoir été inspiré par la couture d'un manteau de guerrier par Hallgerde et Thordis, représentée à la scène I du premier acte du drame norvégien.

Dans cette même scène I du drame de Bjœrnson, on entend continuellement, comme en une sorte de leitmotiv, le son des cloches, tantôt faible, tantôt fort, suivant le vent. Cela donne une très belle impression de nature, dont M. Grandmougin s'est emparé pour en ponctuer tout le début de son troisième acte : les sonneries des troupeaux qui retentissent au déclin du jour donnent à cet acte une atmosphère pastorale délicieuse (2).

---

précipitant dans les flots. C'est également créer une confusion que de laisser croire, comme le fait l'auteur à la fin du résumé, que le drame de Bjoernson se passe entre le XI[e] et le XII[e] siècle.

(1) Voir la note (1), page 54.

(2) M. Grandmougin a, de plus, emprunté à Bjoernson certaines expressions par voie de traduction littérale. En voici quelques exemples :

Dans la scène I du premier acte de la pièce norvégienne, Hallgerde, parlant de Hulda, dit qu' « elle est la ruine pour la race des Aslaks ». (P. 14 de la trad. allemande.) M. Grandmougin termine son premier acte par ces paroles de Hulda, prononcées après son rapt par Gudleik : « Je serai la ruine et je serai la mort! » Et au commencement du deuxième acte, la mère des Aslaks, peu de temps avant le moment où va se célébrer l'hymen de Hulda avec Gudleik, est prise de sombres pressentiments et s'écrie, en parlant de la fiancée de son fils : « Elle est pour nous le mal et la fatalité. »

La Hulda de Bjœrnson, avant sa première scène d'amour avec

Ces quelques emprunts à la source scandinave devaient, pensons-nous, être signalés. Si, dans notre critique du travail de M. Grandmougin, nous nous sommes montré sévère, ce n'est pas une raison pour ne pas lui rendre au moins cette justice qu'il a su, à diverses reprises, comprendre le vrai charme poétique qui règne dans l'œuvre de Bjœrnson. Si fragmentaire que soit cette compréhension, elle n'en est pas moins

---

Eiolf, prononce, au cours de son attente (acte I, scène VI, page 28 de la traduction allemande), les paroles suivantes :

« O viens donc! Pourquoi tardes-tu, mon Eiolf?
Le coq de bruyère gémit déjà depuis longtemps
Dans la forêt de pins... »

La Hulda de M. Grandmougin, dans la même scène d'attente (acte III), s'exprime à peu près de la même manière :

« .... O viens!
C'est l'heure coutumière
. . . .
Où le coq de bruyère
Dans les forêts de pins a longuement gémi.
Tu tardes trop Eiolf!
Viens! ». (pp. 138 et 139 de la partition.)

Enfin, la scène d'amour qui suit l'attente de Hulda se caractérise également par des détails d'expression identiques chez Bjœrnson (scène VII du premier acte) et chez M. Grandmougin (acte III) :

A son entrée, l'Eiolf de Bjœrnson s'écrie : « Hulda! » Hulda lui demande de « redire son nom ». Eiolf répète : « Hulda ». (P. 30 de la traduction allemande.) Dans la partition (page 142), l'entrée d'Eiolf a lieu de la même façon.

Au moment où les deux amants décident de partir le surlendemain pour l'Islande, la Hulda de Bjœrnson dit (page 36 de la traduction allemande) :

« Après-demain déjà, nous tendrons la voile!
» Oui, le vent chantera dans nos voiles gonflées »,

dit au même moment la Hulda du librettiste français. (P. 155 de la partition.)

très importante, parce que, comme nous le verrons, elle a été le trait d'union entre le musicien belge et le dramaturge norvégien, et elle a, comme telle, permis au premier de deviner souvent le second (1).

---

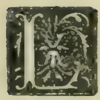
(1) Dans sa très remarquable étude sur le *Drame musical moderne*, parue dans le *Mercure musical* de 1904, M. Louis Laloy dit ce qui suit : (numéro du 1er juin, p. 80) : « Il était possible, au bon vieux temps, d'écrire de bonne musique sur un mauvais poème; il existe même des chefs-d'œuvre, comme le *Don Juan* de Mozart, dont le livret est proprement inepte. Aujourd'hui, nous avons changé tout cela... »

Il résulte de l'analyse littéraire que nous venons d'achever que, dans la pensée de M. Laloy, le livret de M. Grandmougin doit être un « mauvais poème », inférieur peut-être à celui de *Don Juan*.

Est-ce que Franck, qui a écrit de la musique parfaite sur ce poème plutôt médiocre, ne serait pas une miraculeuse exception au principe rigoriste que propose pour notre époque l'éminent critique? Est-ce que le doux et candide maître des *Béatitudes* n'avait pas une nature telle, qu'il a pu — peut-être seul de notre temps, — jouir du privilège que M. Laloy paraît réserver aux compositeurs du « bon vieux temps ». ?

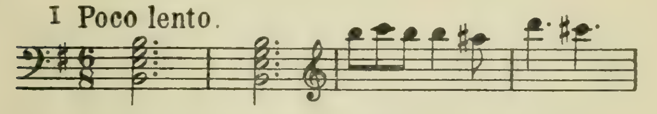
CHAPITRE II

LA PARTITION (1)

E premier acte de *Hulda* se passe dans le décor suivant :

La mer au fond. — A gauche, roc neigeux, sapins. A droite, demeure d'Hustawick. C'est le soir. La scène est éclairée par une torche placée en avant de la maison. (P. 1 de la partition, édition 1894.)

Cette mise en scène et une partie de la scène qui suit, sont commentées à l'orchestre par un prélude d'une intense mélancolie, qui repose tout entier sur deux leitmotivs. L'un d'eux correspond aux quatre premières mesures de la partition (2).



(1) Rappelons que la partition de *Hulda*, pour piano et chant, a été rééditée par M. Choudens en 1894. Cette seconde édition renferme un certain nombre de modifications, auxquelles nous avons déjà fait allusion. (Voir les notes 2, p. 55; 1, p. 58 et 1, p. 65.) M. Destranges en parle dans l'*Œuvre lyrique de César Franck*, déjà cité. (Y voir les notes p. 45, 47, 51 et 52.)

(2) Nous tâcherons de réduire chaque leitmotiv, autant que possible, à sa ligne mélodique fondamentale. — D'autre part, nous emploierons, dans l'analyse musicale, une terminologie en accord avec l'écriture adoptée pour les partitions de piano et chant.

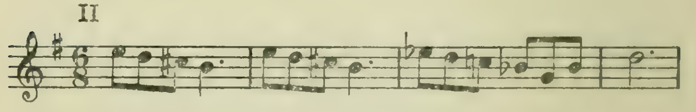
Les accords des deux premières mesures, qui, dans la suite, ne se retrouveront pour ainsi dire jamais séparés du dessin mélodique qu'ils précèdent, semblent exprimer « la majesté de la nature dans un moment de grand calme », tandis que les notes plaintives des deux mesures suivantes représentent « l'angoisse de Hulda et de sa mère », inquiètes de ne pas voir revenir Hustawick.

Ces accords réapparaissent, sous différentes formes, et toujours suivis de leur complément mélodique, dans les deux premières pages du prélude.

On les retrouve, dans les mêmes conditions, au quatrième acte (p. 258), au moment où Eiolf et Schwanhilde, enlacés, contemplent le lever du jour, et où Hulda, folle de désespoir, parcourt la scène sans les quitter des yeux ; ce rappel, à une si grande distance, de toute une partie du prélude à un moment où, plus que jamais, l'angoisse d'une âme humaine dans l'attente des événements contraste avec la sereine magnificence de la nature, confirme la signification que nous avons attribuée à ce premier leitmotiv.

Le second thème conducteur, sur lequel est bâti le prélude de *Hulda*, symbolise la nature en tant que « paysage triste et doux ». Il se présente sous la forme suivante (page 1, mesure 11) :

II



Tantôt il alterne avec le premier leitmotiv (pp. 1 et 2 du prélude), tantôt il apparaît isolé, soit dans toute sa simplicité, soit altéré ou enrichi par des combinaisons harmoniques ou polyphoniques : le prélude du

premier acte se termine précisément par un développement, en forme de « broderie », du thème du « paysage ».

Se termine ? Non ! se fond plutôt avec le chant de Hulda, qui, sortant de la maison des Hustawicks, en même temps que retentissent les derniers échos de ce thème, débute par ces mots :

« Voici que le soleil se plonge dans la mer ! » La mère de Hulda paraît bientôt : toutes deux expriment leur impatience de voir revenir Hustawick.

Entre le moment où Hulda adresse la parole à sa mère et celui où cette dernière prononce sa première phrase, le leitmotiv I (calme de la nature et angoisse de l'attente) apparaît (page 4, mesure 4).

La mère de Hulda craint que quelque malheur ne soit arrivé à son époux. Hulda cherche à la rassurer :

« Que craignez-vous pour lui, ma mère ?

— La vengeance des Aslaks !... »

Ici se montre, sous un aspect très fragmentaire, un troisième thème, celui « des Aslaks », dont on ne rencontre la forme définitive que dans « la fanfare des Aslaks », à la page 25, mesure 4 et suivantes :



Au moment où la mère de Hulda fait allusion aux Aslaks (p. 5, mes. 9 à 11), ce motif intervient comme une lueur fugitive (1), qui s'amplifie en une sorte de

(1) On peut même discuter la question de savoir s'il y a vraiment ici « apparition » du thème en question. On pourrait peut-être dire plus justement qu'il y a des « harmonies analogues », qui lorsque l'on connaît le thème d'avance, font surgir la pensée de celui-ci.

chevauchée, à partir de la dernière mesure de la page 5 et dans toute la page 6, pendant que Hulda dépeint la rivalité des Aslaks et des Hustawicks. A la page 7, quand Hulda parle de la bravoure de son père et de ses frères, « qui n'ont jamais tremblé devant aucun péril », une vibrante fanfare (mes. 3 et 5), de même rythme que celle des Aslaks, mais sans le caractère sombre de cette dernière, éclate à l'orchestre, symbolisant la victoire espérée des Hustawicks sur la tribu ennemie.

Hulda, confiante, ne veut pas croire à une catastrophe : « La nuit les a surpris dehors et, trop éloignés de leur route, ils auront dormi, sans nul doute, dans les grottes de quelque fjord. »

Ces paroles, que Hulda chante sur une mélopée très simple, sont accompagnées, à l'orchestre, par une nouvelle « broderie » douce et suggestive, sur le thème du « paysage » (II).

Tout le dialogue entre Hulda et sa mère, par lequel débute l'acte, est écrit dans un style vocal peu compliqué, très neuf, bien en harmonie avec le caractère sauvage du milieu et des personnages.

Une remarque qui s'impose dès maintenant, c'est que Franck a rarement usé de ses leitmotiv dans la partie vocale de l'œuvre ; nous verrons, par la suite, qu'il ne les a pour ainsi dire employés dans le chant que dans les passages les plus lyriques, établissant ainsi, dans les moments particulièrement pathétiques, une confusion absolue entre les sentiments de ses héros et l'ambiance au milieu de laquelle ces sentiments évoluent.

La mère de Hulda, pour apaiser ses inquiétudes, songe à la prière. C'est ici que se place cette sin-

gulière prière, dont nous avons déjà parlé (1) et dans laquelle la mère invoque la pitié du Dieu des chrétiens, tandis que Hulda supplie les « esprits » de la religion des aïeux de sauver sa famille. L'idée du librettiste, fort intéressante, mais illogiquement présentée, donne lieu, de la part de Franck, à un développement musical extrêmement puissant. Usant de toutes les ressources du contraste, le musicien fait dire par la mère de Hulda une douce prière chrétienne, pleine de cette ferveur inspirée dont lui seul peut-être, au XIXe siècle, eut le secret; peu après, Hulda, débordante d'énergie farouche et d'aveugle confiance dans les « esprits », chante sa prière à elle ; une prière sauvage, aussi grandiose de lignes, au point de vue musical, que la silhouette littéraire de la Hulda de Bjœrnson. Ce passage de la partition est l'un de ceux dans lesquels Franck, outrepassant M. Grandmougin, a retrouvé le poète scandinave.

A un moment donné, les voix des deux femmes implorantes s'unissent, et la double prière se termine en un duo (2) dans lequel l'impétuosité de Hulda et l'onction chrétienne de sa mère se fusionnent en un tout vocal et symphonique d'une ineffable pureté.

On ne peut pas dire que Franck a utilisé, à proprement parler, un leitmotiv de la « prière ». Ce passage est, en effet, construit sur des thèmes purement épisodiques ; ils réapparaissent bien dans tout le fragment

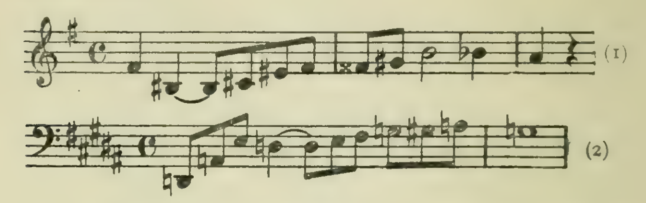
---

(1) Page 53.

(2) Il va sans dire que, quand nous emploierons les mots « duo », « trio », etc., ce ne sera jamais dans le sens conventionnel qui s'attache à ces expressions dans les opéras dits de « l'ancien répertoire ».

analysé, mais on ne les retrouve plus dans la suite de la partition.

Voici les deux motifs qui se rencontrent le plus fréquemment dans l'épisode de la prière, avec ou sans déformation :



Ce qui caractérise le premier de ces motifs, c'est que Franck l'emploie pour la partie vocale aussi bien que pour l'accompagnement, et qu'il le fait chanter et par Hulda et par sa mère, mais en atténuant, en ce qui regarde cette dernière, la sauvagerie qui résulte du chromatisme de sa forme primitive.

On peut se demander si ce n'est pas ce même thème que Franck a rappelé, au moment où, Gudleik étant mort, au deuxième acte, sa mère lui dit adieu (p. 115, mes. 3). S'il n'y a pas là un rappel conscient, il y a, tout au moins, à propos d'une situation semblable par son caractère solennel, une remarquable identité d'expression.

La prière terminée, tout semble se calmer ; on entend des voix lointaines, accompagnées de « cuivres dans la

---

(1) Voir page 9, mesures 11, 13 (chant); page 10, mesure 1 (chant), 2; page 16, système 1 (chant et accompagnement), mesure 5; page 17, mesures 2 et 4 (chant), 5; page 18, mesures 3, 4, 5; page 115, mesure 3 (?).

(2) Page 15, mesure 4 et dernière mesure; page 17, avant-dernière mesure; page 18, mesure 1.

coulisse ». Ce sont des pêcheurs qui passent sur la mer, invisibles d'abord. Hulda et sa mère les écoutent chanter un chœur de doux apaisement, serein et mélancolique comme l'heure et le paysage.

La première phrase du chœur des pêcheurs est annoncée à l'orchestre (p. 18, systèmes 2 et 3; p. 19, système 1) par le thème suivant :

IV 

C'est le leitmotiv des « pêcheurs », que ces derniers amplifient dans leur chant, aux pages 19, 20, 21.

Nous en retrouverons deux curieuses réapparitions dans la partition : l'une dans l'*Entr'acte pastoral* qui précède le troisième acte, l'autre au quatrième acte, au moment où Eiolf dit à Swanhilde : « Je me souviens des fjords » (p. 237, avant-dernier système); dans ce dernier passage, il subit une certaine déformation.

A l'instant où les pêcheurs font allusion au « bon vent d'est, frais et léger », surgit à la basse un thème très caractéristique, que l'on peut qualifier de leimotiv du « vent ».

V

On le rencontre pour la première fois à la page 20 (mes. 6 et ss.); il se montre fréquemment dans les pages suivantes, parfois plus ou moins déformé (1) et toujours avec la même signification, l'idée de la brise se mêlant, à un certain moment, à celle de « l'onde

(1) Page 22, mesure 2, puis 2me et 3me systèmes; page 24, mesures 8, 12, 13 et 14; page 25, mesures 1, 2, 7, 9, 13.

écumante se brisant sur les rochers » (p. 24, *in fine*, et p. 25, premier système).

Les pêcheurs que l'on a vus un instant au fond de la scène disparaissent peu à peu. Leur voix se perd. A l'orchestre se dessine un motif nouveau (p. 21, systèmes 1 et 2).

VI 

Très parcimonieusement utilisé ici, ce thème va réapparaître, assez fortement modifié, et très fréquemment, au troisième acte, dans l'*Entr'acte pastoral* (dès la mes. 1) et dans les deux scènes qui suivent cet *Entr'acte*. C'est le leitmotiv des « sonneries des troupeaux », dont on conçoit très bien l'intervention au premier acte, au moment où, le silence se rétablissant peu à peu, par suite de l'éloignement des pêcheurs, le calme est devenu tel, que les moindres bruits venant de la montagne doivent se faire entendre.

L'inquiétude reprend la mère de Hulda après le départ des pêcheurs; Hulda, impatiente, tend l'oreille, espérant surprendre les échos de la fanfare que sonne son père au retour. Mais on n'entend que la brise et « l'onde écumante ».

L'attente vaine est caractérisée par le retour du leitmotiv I (calme de la nature et angoisse de l'attente), combiné avec celui du vent (V) (1).

Tout à coup, une fanfare éclate, terrible et tragique. C'est celle des Aslaks (thème III). Elle s'approche peu à peu, crépitante, féroce.

---

(1) Voir page 23, *in fine*, toute la page 24, toute la page 25 (pour le n° V).

« Ce sont eux, les Aslaks ! » s'écrie avec effroi la mère de Hulda, et l'on entend aussitôt le chœur invisible des ennemis, conduits par Gudleik et Gunther : ils chantent brutalement leur victoire sur les Hustawicks. Bientôt, ils apparaissent, aux derniers sons de leur fanfare (1), et Gudleik vient se placer devant Hulda et sa mère.

A partir du chœur invisible et jusqu'à la malédiction finale de Hulda, le livret prend l'allure d'un mauvais mélodrame; la musique s'en ressent fortement. Non seulement Franck abandonne le système du leitmotiv, dont il avait si heureusement usé jusqu'alors, mais encore il ne peut s'empêcher, malgré l'originalité de ses harmonies, de tomber dans une sorte de brutalité dépourvue de noblesse.

Les chœurs des guerriers criant victoire et offrant ironiquement l'hospitalité de la tribu des Aslaks aux deux femmes, le solo de Gudleik disant à Hulda « qu'on lui laisse la vie » et qu'elle trouvera chez les Aslaks « de nouvelles amours », les exclamations de douleur et les protestations de Hulda et de sa mère qui alternent avec ces deux épisodes, tout cela (pp. 26 à 35) est traité par Franck avec sa conscience habituelle, mais sans qu'il soit parvenu — était-ce possible d'ailleurs ? — à dissimuler sous le voile d'une musique irréprochablement belle, les grossières imperfections de cette partie du livret.

Le niveau musical s'élève avec le mouvement sen-

(1) La fanfare des Aslaks apparaît dans toute la page 25. A la page 26 et à la page 27, elle est amplifiée ou déformée. A la page 28 (systèmes 3 et 4), on l'entend pour la dernière fois dans le premier acte.

suel de Gudleik, qui cherche à prendre Hulda dans ses bras et qui exprime son amour en une phrase originale qui surprend par sa bizarre conclusion de romance (p. 35, trois derniers systèmes).

Hulda se révolte, et, dominant les Aslaks, qu'elle impressionne par la solennité prophétique de sa parole, elle maudit la race ennemie en un récit passionné (pp. 36 à 39). L'accompagnement d'orchestre de ce passage est basé sur de riches dessins chromatiques : l'un d'eux est un thème conducteur important que nous verrons encore apparaître plusieurs fois dans la partition :



C'est le thème de la « vengeance », que l'on discerne pour la première fois à la page 36, mesure 4, et par lequel se termine le premier acte, en quatre répétitions haletantes (1).

Nous avons eu l'occasion de signaler en note, dans l'analyse littéraire du livret (2), la conclusion de la malédiction de Hulda : « Pour ta race infâme, je serai la ruine et je serai la mort » (p. 39 de la partition), et la ressemblance de cette phrase avec les paroles prononcées au deuxième acte (p. 50 de la partition) par la mère des Aslaks, parlant de Hulda : « Elle est pour nous le mal et la fatalité ». Franck n'a pas manqué de

---

(1) Le thème de la « vengeance » se retrouve dans le récit de Hulda, aux endroits suivants : page 36, mesures 4, 6, 7 ; page 37, mesures 1, 3, 7, 9; à la dernière mesure de la page 37 et à la 2me mesure de la page 38, il est renversé; page 39, deux derniers systèmes.

(2) Voir la note 2, page 72 de cette étude.

profiter de cette répétition : il rapproche musicalement ces deux passages en leur donnant un même aspect rythmique et mélodique.

*
* *

Au début du deuxième acte de *Hulda*, le rideau s'ouvre sur :

Une salle décorée, à l'intérieur du château des Aslaks; au fond, grande galerie. Le matin du mariage des deux fils d'Aslak. Des jeunes filles sont en scène, assemblant des fourrures qu'elles doivent offrir en présent aux fiancés. Un groupe de jeunes filles entoure Edel et la pare de son voile de fiancée. Des jeunes gens ornent un trône avec des armes et des branches de sapin, pour les fiancés (page 40 de la partition).

L'acte débute par un intermède d'une extrême délicatesse : c'est le chœur, pour voix de femmes, intitulé la *Chanson de l'Hermine* (pp. 40 à 47). Les paroles sont charmantes : les jeunes filles qui assemblent des fourrures pour les fiancés s'adressent aux hermines qu'elles manient et qui doivent servir à abriter les épaules des dames et des seigneurs; elles leur disent mélancoliquement : « Vous ne courrez plus sous les branches du bois; nous ne pourrons plus voir, dans nos champs radieux, scintiller au loin sur les neiges, vos yeux ».

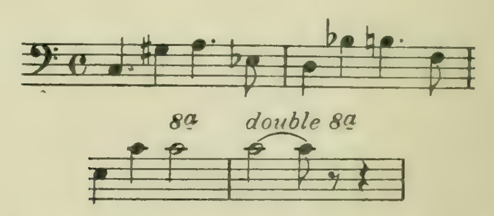
Franck a fait de ce chœur quelque chose d'impalpable et de léger qui, grâce surtout à un jeu de triolets oscillant sur des valeurs binaires, rend à la fois le glissement des fourrures entre les mains des jeunes filles et la course de l'hermine vivante à travers bois et champs; vers la fin, les croches en triolets de l'accompagnement se transforment en doubles croches binaires, comme pour accélérer le glissement et la course.

La *Chanson de l'Hermine* terminée, nous assistons à la courte scène entre la mère des Aslaks, Hallgerde, Edel

et Swanhilde (de la p. 48 à la p. 52), que nous avons résumée en faisant l'analyse du livret. M. Grandmougin n'a pas su traiter ce passage avec l'habileté et le soin qu'il aurait fallu : les paroles qu'il met dans la bouche de ses personnages sont d'une banalité par trop innocente et un peu ridicule. Aussi Franck se montre-t-il inférieur, presque pauvre, dans sa version musicale. L'apparition très caractéristique du thème de la « vengeance » (VII), au moment où la mère des Aslaks dit à Edel : « Enfant, je crains Hulda » (p. 49, mes. 9 et 11), et un rappel de la mélopée sombre qui symbolise la ruine des Aslaks par Hulda (p. 50, mes. 3 et 4) (1), viennent seuls mettre un peu d'intérêt et de vie dans ce dialogue insipide.

Mais les dernières paroles de Swanhilde, qui cherche à oublier le chagrin que lui cause l'abandon d'Eiolf en feignant de s'intéresser aux présents de noce, rompent bientôt, grâce à la charmante dentelle de leur accompagnement, l'atmosphère artificielle de cette scène et préparent très heureusement l'entrée de Hulda.

Cette dernière apparaît, revêtue de sa robe de mariée. Son entrée est signalée par un thème incisif et solennel :



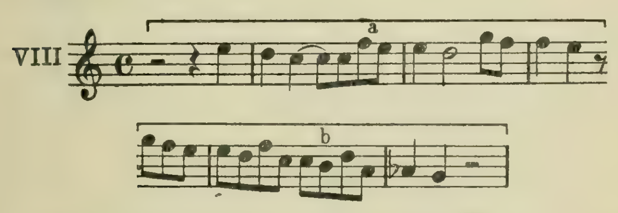
Ce n'est pas un véritable leitmotiv : on ne le retrouve,

(1) Voir pages 84 et 85 de cette étude et page 39 de la partition.

en effet, que dans le monologue qui suit immédiatement (1). Il semble exprimer plus particulièrement la contrainte qu'éprouve Hulda au moment où se prépare son mariage avec un homme qu'elle hait, et sa décision de sortir de cette contrainte en exerçant sa vengeance.

Le récit de Hulda est l'un des plus beaux passages de la partition : il exprime avec une extrême variété les divers états d'âme par lesquels passe l'héroïne; le rappel du passé d'abord, « le souvenir sanglant et terrible » du mort qu'elle aimait (p. 53); puis son amour pour Eiolf, qu'elle exalte en phrases enthousiastes, colorées, et d'autant plus passionnées et inquiètes qu'elle ne sait pas encore si cet amour est partagé.

Ici se dessine déjà le thème d' « amour » qui ne trouvera son complet développement que pendant le duo du troisième acte. Il se montrera alors sous la forme suivante :



Tel quel, il se compose de deux parties, dont la première (*a*) est la plus importante, et dont la seconde (*b*) n'est en réalité qu'une paraphrase de la première. Tantôt nous trouverons les deux parties de ce leitmotiv réunies, tantôt nous les rencontrerons isolées. C'est ainsi que, dans le monologue de Hulda que nous ana-

(1) Page 52, mes. 9 et 13; page 53, mes. 6; page 58, mes. 9, 13 et 19 (déformé); page 59, mes. 1 et ss. (déformé).

lysons, le thème d'amour est annoncé à la page 54 (fin de l'avant-dernier système et dernier système tout entier) par sa seconde partie (*b*). Mais, aussitôt que Hulda se met à chanter : « O toi qui m'apparus » (p. 55, mes. 4), la première partie (*a*) du thème surgit à la fois dans le chant et dans l'accompagnement symphonique. La seconde partie (*b*) se montre à nouveau au bas de la page 55 et au haut de la page 56, également dans le chant et à l'orchestre; on la retrouve, mais dans l'accompagnement seulement, au bas de la page 56 et dans le premier système de la page 57. Enfin, au moment où se termine l'élan amoureux de Hulda, sur les paroles : « O mon mystérieux amant ! » (page 57, dernière mesure, et page 58, premier système), la subdivision (*a*) achève en un *pianissimo* extatique ce magnifique épisode.

Les invités et, peu après, Gudleik, passent dans le fond de la scène. Hulda les aperçoit : ce rappel à la réalité est indiqué par la réapparition à l'orchestre du motif de l'entrée de Hulda (p. 58, trois derniers systèmes; p. 59, deux premiers systèmes). La vue de Gudleik ramène en elle l'idée du châtiment à infliger aux « coupables amours » de son fiancé. Le thème de la « vengeance » (VII) surgit aussitôt en sourdine, très sombre (p. 60, mes 4 et ss.).

Mais voici que le père Aslak paraît dans le fond de la scène, entouré d'une foule qui le félicite; son entrée est signalée par des accords de fête auxquels se mêle la fanfare des Aslaks (thème III) dans sa forme la plus complète (p. 61, troisième système; p. 62, deuxième système).

Hulda, voyant ce spectacle, prend de plus en plus conscience de la solennité du moment et invoque les

« ombres des siens » et « l'éternelle justice » pour qu'elles favorisent ses projets. Les mots « éternelle justice » (p. 62, troisième système) coïncident avec un passage brusque et très impressionnant du mode mineur au mode majeur. A la basse gronde, en octaves, le thème de la « vengeance » (VII).

Les guerriers lèvent leurs boucliers et leurs bannières devant Aslak père. De la galerie qui se trouve au fond de la salle, on crie : « Hyménée! ». Hulda clame son désespoir, puis se retire.

Il ne nous paraît pas inutile de signaler que la scène dont nous venons de faire l'analyse est peut-être celle qui, dans toute la partition, se rapproche le plus des anciennes formules romantiques. Ce long récit, au cours duquel Hulda, passant par divers états d'âme, chante, sans être entendue par les nombreux personnages qui passent au fond de la scène, a un caractère essentiellement conventionnel et par conséquent choquant pour qui pense aux exigences du drame lyrique proprement dit. Ce côté conventionnel est largement accentué par le contraste exagéré dont M. Grandmougin a fait usage : d'une part, Hulda dominée par l'idée de vengeance, d'autre part, la foule remplie de la joie que lui procure l'hyménée qui se prépare.

Hulda sortie, la foule entre et se range en attendant les fiancés.

Franck a rendu avec beaucoup d'originalité le caractère guerrier, bariolé et pittoresque de cet ensemble (pp. 63 à 67).

Pendant que s'avance le cortège des fiancés, de leurs parents et de leur suite, la foule chante le chœur : « C'est un double hyménée » (pp. 67 à 79), dont la bonhomie aimable, naïve, ensoleillée et rêveuse, con-

sole presque du tort que fait cette longue scène de « cérémonie » à l'unité de l'action. Le motif principal de ce chœur, celui sur lequel se chantent précisément les paroles : « C'est un double hyménée », apparaît déjà à la page 63, au moment où, de la galerie, partent les cris : « Hyménée ! ».

Le chœur se dédouble bientôt en un chœur de jeunes filles, qui déposent des bruyères roses aux pieds des fiancés et font leurs adieux à Hulda et à Edel, et en un chœur de jeunes gens qui souhaitent aux fiancés une union prospère et des « fils de bonne race ». Les voix des hommes et celles des femmes s'unissent à nouveau pour l'adieu final aux « charmantes épousées » (pp. 79 à 84). Tout cet épisode est, au point de vue musical, d'une fraîcheur et d'un charme incomparables. L'adieu final surtout, écrit dans un style qui fait songer à Weber, répand une exquise langueur.

Weber et son disciple, le Wagner de *Lohengrin* et de *Tannhäuser*, vont d'ailleurs jouer un rôle actif dans la scène qui suit et qui comporte les remerciements de Gunther et de Gudleik, la réception d'Eiolf et le signal du jeu de l'épée que donne Aslak (pp. 85 à 88). La ressemblance extraordinaire, quant au procédé mélodique, entre cet épisode et les scènes de « cérémonie » d'*Euryanthe* (1), de *Lohengrin* et de *Tannhäuser*, montre bien que Franck était un assidu de ces œuvres. Des harmonies accompagnant le chant, et que Franck seul pouvait trouver, viennent cependant nous avertir qu'il

---

(1) Qu'on se souvienne ici de la prédilection que Franck avait pour certains passages d'*Euryanthe* (voir la note 2, page 26 de cette étude).

n'a pas entendu s'inspirer uniquement de ses grands prédécesseurs.

Au moment où Eiolf, après avoir été reçu par le père Aslak, voit Swanhilde et Hulda en même temps, et est troublé par le regard de cette dernière, apparaît un thème très court, qui se montre à nouveau à la page 88, pendant qu'Aslak père ordonne qu'on commence le jeu de l'épée, et à la page 90 (mes. 3 et 11), à l'instant ou Gudleik interpelle Hulda sur le trouble que la vue d'Eiolf lui fait éprouver. A première audition, ce motif, qui affecte la forme suivane :



semble exprimer le trouble d'Eiolf et de Hulda, mais quand on y regarde de plus près, on n'a pas de peine à y reconnaître une altération du thème des « Aslaks » (III). La présence de ce leitmotiv à cet endroit de la partition s'explique sans difficulté : il n'y a peut-être pas un seul moment, dans le drame, où l'inimitié de Hulda pour la race des Aslaks apparaisse plus vivement, que celui où son amour pour Eiolf et le trouble qu'il provoque en elle, vient attiser la flamme de cette haine. Il est donc logique que ce passage soit signalé par une réminiscence de la fanfare de guerre de la tribu exécrée.

Le tumulte qui accompagne les apprêts de la danse de l'épée (pp. 89 à 91) est rendu par des effets orchestraux très pittoresques, à la base desquels se trouve, déformé et fragmenté, le thème initial de la « danse » :



Au milieu de l'agitation de ces apprêts, l'interpellation de Gudleik à Hulda troublée, et le départ de Swanhilde au désespoir de se voir négligée par Eiolf, sont rendus, musicalement, avec une grande justesse d'accent.

Le jeu de l'épée est tout d'abord accompagné par la symphonie seule (pp. 92 à 95), puis par l'orchestre et le chœur. Franck a admirablement trouvé le rythme et les harmonies qui s'imposaient pour commenter et guider les mouvements des combattants et le cliquetis de leurs armes. Le chœur : « Dans nos forêts... » (pp. 95 à 104), sorte d'hymne à l'épée, chanté par les assistants (1) et écrit dans une forme un peu romantique, est plein d'une énergie farouche, bien faite pour stimuler les danseurs.

Nous sommes arrivés au moment du drame où Gudleik et Eiolf se trouvent être les seuls combattants en présence. Hulda a guetté cet instant. Elle offre le prix de sa main au vainqueur. Eiolf, très ému et charmé, s'écrie : « De sa main!.. Qu'elle est belle ainsi ! »

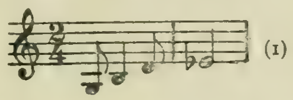
La fureur de Gudleik est à son comble quand son adversaire déclare qu'il aime Hulda. « C'est bien, chevalier, défends-toi ! » riposte-t-il. La lutte devient sérieuse. Hulda encourage Eiolf. La foule assiste palpitante aux événements, et les commente en sens divers. Finalement, Gudleik tombe, mortellement blessé. Eiolf se retire.

Toute cette scène, très rapide (pp. 105 à 110), est traitée par Franck de main de maître, surtout au point

---

(1) Les hommes seulement, pendant les deux premières pages, les hommes et les femmes pendant les pages suivantes.

de vue symphonique. Le thème qui apparaît le plus souvent à l'orchestre et qui, sans qu'on puisse le qualifier de leitmotiv, semble répondre à l'idée de la « provocation au duel », rappelle singulièrement, tant dans sa forme la plus simple que dans ses développements, le motif principal (allegro) des ouvertures n° 2 et 3 de *Léonore* (*Fidelio*). En voici le début :

 (1)

A la page 106 (1er et 2me systèmes), se trouve une curieuse réminiscence, à forme rudimentaire, du thème des « Aslaks » (III). Elle alterne avec le motif de la « provocation », au moment où Gudleik dit à Eiolf : « Par la ruse et le sortilège, penses-tu triompher ainsi jusqu'à demain? » et où Eiolf répond : « Le meilleur sortilège et la ruse suprême, c'est mon adresse et ma valeur. »

La « Lamentation » sur le corps de Gudleik (pp. 111 à 123), qui remplit le finale du deuxième acte, est une de ces inspirations magistrales comme seuls peuvent en avoir les plus grands génies. Les accents isolés du père et de la mère Aslak, d'une part, et de Hulda, d'autre part, ne sont pourtant pas particulièrement émouvants (2). C'est l'atmosphère de cette merveilleuse scène d'ensemble qui émeut surtout : la trame

---

(1) Voir toute la page 105, depuis la mesure 5; toute la page 106, depuis la mesure 5; page 107, trois premiers systèmes; page 108, deuxième système; page 110, premier système.

(2) Mentionnons cependant spécialement les adieux ironiques de Hulda au cadavre de Gudleik (pp. 115 et 116).

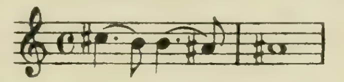
symphonique se mêle à la trame vocale (1), et forme avec elle un tout qui est la Douleur même, dans ce qu'elle a de plus poignant et de plus élevé, la douleur idéalisée, presque mystique : aucune recherche de réalisme; ni pleurs, ni cris, ni gémissements; mais une musique qui concentre, en une impression unique, d'une profonde intensité, tout ce que la situation dépeinte a de pathétique. Franck a traité cette scène comme un véritable tableau de maître, en s'élevant au-dessus de la réalité, au-dessus du drame lui-même. Il a pris prétexte de cet épisode relativement peu important, pour introduire dans son œuvre une page de musicalité pure qui aurait, placée au début, neutralisé l'effet de l'acte entier, mais qui, placée à la fin, élève l'esprit, de la conception d'un meurtre banal à celle de la mort elle-même, dans tout ce qu'elle éveille en nous d'inquiétudes et de tristesse. S'il est parfois regrettable que Franck ne soit pas guidé par un instinct dramatique aussi sûr que Wagner, on peut éprouver, à l'audition de pages telles que celle-ci — que seul un pur musicien pouvait composer, — la puissance incomparable de son génie lyrique. En raison même du caractère de cette « Lamentation », Franck s'est dégagé ici, dans une certaine mesure, du système du leitmotiv, essentiellement dramatique. Aucun des thèmes sur lesquels ce finale est construit ne se retrouvera dans la suite d'une manière absolument nette.

Le plus important de ces motifs, commence ainsi :



(1) Le quatuor d'Edel, la mère Aslak, Gunther et Aslak père d'abord, le chœur ensuite.

De la page 112 à la page 117, il surgit presque continuellement, dans le chœur et dans la symphonie (1). Il alterne soit avec des dessins mélodiques dérivés, soit avec des plaintes chromatiques d'aspects divers, et généralement descendantes, dont le type le plus simple



apparaît pour la première fois à la page 111 (avant-dernière mesure).

Rappelons en passant ce que nous avons dit à propos du motif qui accompagne, à la basse, les paroles de la mère de Gudleik : « Adieu, mon beau Gudleik » (p. 115, mes. 3). Ce motif, disions-nous, est peut-être un rappel du premier thème de la prière de l'acte I (2).

Signalons aussi, à titre d'hypothèse, que le fragment d'accompagnement que l'on rencontre à la page 253, mesure 6, au moment où Hulda déclare aux frères de Gudleik qu'Eiolf a trahi ses serments d'époux et qu'elle veut sa mort, pourrait bien être un rappel du thème principal de la « Lamentation ».

Une dernière remarque, relative à ce finale, c'est que le chromatisme diminue au fur et à mesure que l'exaltation monte et que le ton s'élève. Le caractère

---

(1) Voir page 112, dernier système; page 113, premier système (orchestre et chœur); page 114, mesure 3 et ss. (orchestre et chœur); page 115, mesure 1 (chœur); page 116, dernière mesure; page 117, mesure 1 et mesure 3 (déformé).

(2) Voir page 80 de cette étude. — Ce n'est pas la seule analogie qui rapproche ces deux scènes. Elles semblent, l'une et l'autre, baigner dans la même atmosphère musicale, et tout ce que nous disons de cette « ode funèbre », s'applique, dans une certaine mesure, à la double prière du premier acte.

mystique de la douleur se dégage ainsi insensiblement des contingences dramatiques. Les paroles qui terminent la « Lamentation » :

> « Adieu, toi dont l'esprit s'envole,
> Vers un autre monde emporté !
> . . . .
> Tu t'en vas pour l'éternité. »

étaient bien faites, d'ailleurs, pour inspirer à un croyant comme Franck l'élan de lyrisme religieux qui donne à ce finale une importance inattendue.

* * *

La mise en scène du troisième acte de *Hulda* comporte un décor dont voici la description :

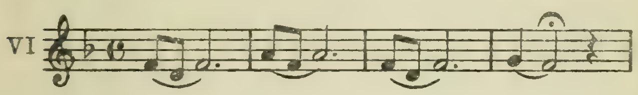
Le sommet d'une terrasse crénelée. Au fond, une ceinture de montagnes vertes et de glaciers, sur lesquels la terrasse se profile. On est au déclin du jour. Ciel très clair, nuit d'été. On entend au loin les sonneries des troupeaux. (P. 124 de la partition.)

Un *Entr'acte pastoral* (p. 124 à 130) commente tout d'abord ce décor. C'est peut-être le « paysage musical » le plus merveilleux que nous connaissions : il est impossible de rendre, avec plus de vérité et de rêve en même temps, l'atmosphère de la nuit tombante. Encore une fois, l'admirable faculté d'idéalisation du maître l'a servi au delà de toute expression. Si, dans la « Lamentation », qui termine l'acte précédent, il est parvenu à dégager, d'une plainte particulière, un sentiment de douleur universel, dans son *Entr'acte pastoral,* il a, dans un ordre d'idées bien différent, réalisé une synthèse idéale semblable ; il a réuni en un tout homogène, les éléments les plus divers et les plus indécis, qui contri-

buent à faire d'une belle nuit d'été, dans un pays de montagnes, une source profonde de poésie et de religieux ravissement.

Nous voyons apparaître, à la base de l'Entr'acte pastoral, deux leitmotivs que nous connaissons déjà : celui des « sonneries des troupeaux » (VI) et celui des « pêcheurs » (IV).

Le premier de ces motifs, qui introduit l'Entr'acte, apparaît sous une forme assez différente de celle que nous avons rencontrée au premier acte, pendant le chœur des pêcheurs (1) :



Nous le retrouvons plus loin, non seulement dans tout l'Entr'acte, mais encore dans les premières pages des deux scènes qui lui succèdent (2).

Le deuxième thème, déjà connu, qui intervient dans l'intermède pastoral, celui des « pêcheurs » (IV), surgit à la première mesure de la page 126, et réapparaît à la dixième mesure, ainsi qu'à la mesure 4 de la page 127 et à la mesure 5 de la page 129.

A ces deux thèmes, qui revêtent le caractère de véritables leitmotivs, viennent se joindre d'autres motifs, que nous ne rencontrerons que dans l'Entr'acte même ou dans l'épisode qui lui succède. Signalons

---

(1) Voir page 82 de cette étude.

(2) Voir pages 124, 125, 126, 127 (sauf le dernier système); 129 (deuxième système et mesure 1 du troisième système); pages 130 (première et dernière mesures); 131, 132 (premier système); 133 (troisième et quatrième systèmes); 134 (premier, troisième et quatrième systèmes)

particulièrement le motif des « derniers bruits du soir », qui débute ainsi :



et que l'on retrouve fréquemment, parfois sous une forme renversée; ensuite, celui du « calme complet », dont l'aspect initial est le suivant :



A ces différents thèmes viennent se mêler d'autres motifs, moins définis et fréquemment dérivés de ceux que nous avons déjà notés : c'est ainsi qu'à la page 125, mesure 1, nous trouvons, à la basse, un motif clairement apparenté avec celui des « derniers bruits du soir ».

Le développement en croches qui se succèdent régulièrement en forme d'arpèges à la tierce, développement qui commence à la page 126, mesure 10, a son origine dans le thème du « calme complet ».

Un jeu de triolets rompt, à un moment donné (dernière mesure de la page 127), la symétrie binaire de la première partie de l'Entr'acte, et, comme il coïncide avec l'épanouissement mélodique de ce dernier, il

(1) Voir page 124, dernier système; page 125, mesures 4 et 11 ; page 133, dernier système; page 134, système 1 (pendant que Hulda parle des « derniers bruits du soir), système 2, système 3 *in fine*, système 4.

(2) Voir page 125, avant-dernière mesure; page 126, premier et deuxième systèmes; page 134, avant-dernière mesure.

contribue à renforcer l'impression d'enchantement vague et paradisiaque que fait naître la nuit d'été.

L'analyse de l'Entr'acte pastoral montre, somme toute, que Franck a atteint le maximum d'homogénéité dans l'atmosphère, en fusionnant des motifs très distincts les uns des autres dans leur forme originale, au moyen de motifs secondaires, qui établissent entre les thèmes principaux une liaison si naturelle, que ces derniers finissent par donner l'impression d'être tous de la même famille.

Une remarque d'ordre plus général encore s'impose : non seulement l'Entr'acte forme un tout unifié, mais encore il contribue, par la façon dont il est construit, à l'unité d'ensemble du drame. En effet, ses motifs fondamentaux sont préparés au premier acte, pendant le chœur des pêcheurs, avec prédominance du motif des « pêcheurs » (IV), tandis qu'au troisième acte, c'est le motif des « sonneries des troupeaux » (VI) qui s'impose davantage à l'attention. Et, comme pour couronner cette belle impression d'unité totale et d'unité particulière, nous voyons, au centre même de l'Entr'acte (p. 129, mes. 5), se combiner en triple *forte*, les deux motifs en question.

C'est précisément à la fin de ce merveilleux interlude symphonique, au début de l'acte, que M. Grandmougin a cru nécessaire de faire annoncer au public, par le père et la mère Aslak, qu'un duo d'amour entre Hulda et Eiolf va sans doute commencer (p. 131) (1). Mais cette fois, le compositeur, dominé par sa musique, ne se laisse pas distraire, et il ne donne au dialogue

---

(1) Voir ce que nous avons dit, à propos de ce passage, pages 56, 57 et 70 de cette étude.

mélodramatique des deux personnages d'autre accompagnement que les « sonneries des troupeaux » (VI).

Bientôt arrive Hulda, inquiète et rêveuse. Elle reste silencieuse pendant quelque temps; son silence est souligné par des réminiscences de l'Entr'acte, auxquelles viennent s'ajouter des fragments mélodiques (1) d'une douceur ineffable, qui amènent progressivement l'intervention, dans cette partie du drame, de l'élément humain, symbolisé par l'amour de Hulda; ce beau passage (pp. 132 et 133, systèmes 1 et 2) est le prélude d'une scène, l'attente de Hulda, qui, avec la scène d'amour qui suit, est le point culminant de l'œuvre.

Hulda, s'adressant à l' « heure chérie » qui chaque nuit annonce l'arrivée d'Eiolf, chante un hymne tout imprégné de tendre mystère, à la nature qui « abrite ses amours ». A l'orchestre, on entend « des troupeaux la claire sonnerie » (pp. 133 et 134, leitmotiv VI), et les « derniers bruits du soir », qui « meurent sous le ciel d'or » (p. 133 *in fine*, p. 134). Le thème du « calme complet » réapparaît un instant (p. 134, deux dernières mesures), au moment où Hulda va chanter : « O monts silencieux... »; puis, insensiblement les motifs empruntés à la nature se transforment en thèmes dans lesquels prédomine la passion humaine, à partir de l'instant où Hulda associe son amour à l'atmosphère ambiante (p. 135, dernier système).

« Amours coupables? Non certes! Un Dieu lui-même... a fait surgir Eiolf, ce justicier suprême, qui

(1) Voir page 132, mesure 19; page 133, mesure 2. — Ces fragments paraîssent être plus ou moins apparentés avec la subdivision (*a*) du thème d' « amour » (VIII).

m'a rendu la liberté! » p. 135). Le tempérament véhément et impérieux de Hulda se montre ici dans toute sa grandeur : des triolets au rythme impétueux accentuent sa confiance dans la légitimité de son amour.

Après avoir justifié cet amour, elle en chante la toute-puissance :

Eiolf, je suis à toi sans trêve, pour la vie,
A toi comme vengeur sublime, à toi comme amant!
A tes yeux ma fierté veut rester asservie,
Et tu dois, en mon cœur, vivre éternellement!

A cet endroit intervient, dans l'accompagnement, le thème d' « amour » (VIII), dans toute son ampleur, tel que nous l'avons reproduit, avec ses deux subdivisions (*a* et *b*), lors de sa première apparition, sous un aspect fragmentaire, pendant le monologue de Hulda au deuxième acte (p. 54 à 58 de la partition) (1). Dans le passage que nous analysons maintenant, il se montre dans toute la page 137, et dans les deux premiers systèmes de la page 138, sous forme d'une double répétition du thème principal (*a*), suivi de sa paraphrase (*b*).

« Ma voix t'appelle! O viens! » continue Hulda avec exaltation.

C'est l'heure coutumière,
L'heure où le jour est endormi,
Où l'homme se repose,
Où le coq de bruyère,
Dans les forêts de pins,
A longuement gémi!

Avec ces dernières paroles, coïncide un apaisement

(1) Voir pages 87 et 88 de cette étude.

dans la symphonie, suivi d'une longue et douce plainte : sans doute le gémissement du coq de bruyère.

Mais Eiolf ne vient pas. Hulda devient impatiente et inquiète. Si un danger le menaçait! ou s'il la trahissait pour Swanhilde! Mais non, c'est impossible! Eiolf n'aime qu'elle, Hulda! Tout ce passage, très dramatique, mais moins intéressant au point de vue purement musical, est rendu par Franck avec beaucoup de vie.

On entend des pas rapides. L'orchestre les accompagne d'un rythme saccadé. C'est Eiolf.

Une gradation symphonique (1) d'une rare puissance et d'un effet dramatique très grand prépare son arrivée.

Il est là! — « Hulda! » s'écrie-t-il.

Et l'orchestre souligne ce nom par un dessin mélodique véhément, par un leitmotiv nouveau, celui du « charme de Hulda »,



que nous reverrons dans la suite, non seulement dans le duo d'amour, mais encore au quatrième acte (2).

« Répète encore mon nom! » demande Hulda.

---

(1) Voir page 142, mesure 5. Cette gradation symphonique nous paraît clairement être constituée de fragmentations du thème d'« amour » (VIII), subdivision (*a*).

(2) Au troisième acte : page 142, mesures 7 et 11; page 143, 3e et 5e systèmes; page 150, mesures 4, 8 et 13 (déformé); page 152 (3 mesures finales); page 153, mesure 9 (déformé).

« Hulda ! » répond l'amant. L'amante de proclamer alors son amour avec une ardeur extatique :

> Laisse mes yeux ardents se mirer dans les tiens,
> Et mon amour muet déborder dans leur flamme.

Elle contemple longuement Eiolf. L'orchestre reprend le leitmotiv IX, auquel vient s'adjoindre bientôt, un nouveau thème conducteur :



que nous appellerons celui de la « décision d'amour », et que nous rencontrerons à plusieurs reprises au troisième et au quatrième acte (1).

Eiolf dit à Hulda la fascination qu'elle exerce sur lui. Son chant (p. 143 à 145), qui débute par ces paroles : « Ah ! par toi le passé sanglant s'évanouit ! », s'élève, plein de feu et de sauvage tendresse, accompagné par un jeu d'arpèges au rythme ardent et, à la fin, par le thème de la « décision d'amour » (X), qui revient comme une obsession à partir de la dernière mesure de la page 144 :

> Ta parole est ardente, Eiolf, et semble vraie;
> Mais jure-moi toujours que tout ton cœur est mien,

interrompt Hulda, tandis qu'à l'accompagnement

---

(1) Au troisième acte : page 143, mesure 11 et dernière mesure ; page 144, dernière mesure ; page 145 (deux premiers systèmes) ; page 146 (2e système) ; page 147, dernière mesure ; page 148 (deux premiers systèmes) ; page 150, systèmes 2 et 3, dans le chant ; page 151, mesure 3 (déformé), mesure 6, mesure 16 (déformé : chant et accompagnement).

(p. 145, mes. 9), surgit un beau motif mélodique, qui prélude ainsi :



et dont Franck a fait un usage très parcimonieux. On ne le retrouve plus, dans la suite, qu'aux pages 146 (mesure 1, mesure 6 : déformé); 147 (mesures 1 et 5); 154 (mesure 7 : déformé).

Eiolf rassure Hulda et lui promet fidélité éternelle (p. 146); le thème de la « décision d'amour » (X) accompagne la première partie de son chant, parmi d'autres dessins symphoniques qui suivent une progression ascendante, avec la phrase : « Tu sais que rien ne peut briser notre lien. »

« N'as-tu cependant aucun remords depuis que nous nous aimons! » demande Hulda (p. 147), tandis que surgit une belle reprise du motif dont nous avons, il y a un instant, reproduit les deux premières mesures. Utilisé ici, ce fragment thématique contraste d'autant plus avec la sombre pensée qui traverse l'esprit de l'amante, qu'il apparaît richement orné par une broderie de doubles croches à rythme régulier. Eiolf rassure de nouveau Hulda (p. 148) : le thème de la « décision d'amour » (X) intervient dans l'accompagnement. Tandis qu'il parle du « destin qui lui permet encore de voir Hulda », celle-ci l'interrompt encore (p. 148 et 149) :

Le destin, ô mon maître, ô mon Eiolf aimé!
Nous parlons du destin! C'est l'amour qu'il faut dire;
Oui, c'est par l'amour seul que ton bras fut armé,
    Pour m'affranchir d'un injuste martyre!

Une symphonie mouvementée, à rythme heurté, où

prédomine l'idée de passion amoureuse (1), en même temps que celle de la lutte pour se libérer des entraves, commente avec vigueur ces paroles de Hulda.

C'est l'amour qui poussait mes pas
Sur le chemin où tu fus par mes yeux tout à coup rencontrée,

dit alors Eiolf (p. 149 et 150), tandis qu'à l'orchestre, une dernière reprise du thème d' « amour » (VIII), déformé par simplification (p. 149, dernier système), met en relief les mots : « C'est l'amour... ».

Sur le finale « tout à coup rencontrée », éclate le leitmotiv du « charme de Hulda » (IX), immédiatement suivi de la phrase :

La grande liberté, si longtemps désirée,
Nous sourira bientôt dans notre ardent hymen (p. 150).

que l'héroïne chante sur le thème de la « décision d'amour » (X). Deux fois encore intervient à ce même moment le thème de « son charme » (IX) (p. 150, mes. 8 et 12).

« Ta main tremble! Est-ce d'amour? est-ce de peur? » dit-elle à Eiolf. — « C'est de peur et d'amour ensemble, car ton regard de feu charme et brûle mon cœur! » — « Sauras-tu m'obéir? » — « Toujours. »

Le motif de la « décision d'amour » (X) apparaît à nouveau au cours de ce dialogue (p. 151), alternant avec de riches accords ou coïncidant avec eux.

---

(1) Les accords (à partir de la mesure 8 de la page 148) qui symbolisent plus spécialement la passion amoureuse, offrent une succession mélodique telle, qu'ils pourraient bien être dérivés du motif dont nous reproduisons plus haut les deux premières mesures.

« Sois donc sans crainte et partons », conclut Hulda, sur une déformation du même thème (p. 151, dernier système). Et l'amante d'Eiolf désigne aussitôt « la farouche Islande » comme devant être le pays de refuge (p. 152). Un accompagnement à sonorités guerrières très brillantes accentue admirablement le court récit de Hulda.

« Je te suivrai », répond Eiolf. Sur ces dernières paroles, nouvelle apparition du thème du « charme de Hulda » (IX), puis changement de ton presque subit, qui annonce la scène de l' « extase d'amour ».

L' « extase d'amour » a son leitmotiv (XI), qui, de même que le thème d' « amour », se subdivise en deux parties (*a* et *b*), dont la seconde (*b*) (le « trait » d'extase) est la paraphrase de la première :



(*a*) et (*b*) se rencontrent, dans la suite, soit réunies, soit isolées, au troisième et au quatrième acte.

(1) Voir troisième acte : page 153, mesures 2 et 6 (*a*); mesure 12 (*a* + *b* à la mesure 1 de la page 154); page 154; page 157, mesure 1 (*a*, *b*), mesure 7 (*a* + *b* à la page 158, mesure 2).

(2) Dans *Psyché*, il y a (dès la mesure 1 de la page 49 de la partition pour piano à quatre mains, édition Le Bailly: Bornemann successeur) un thème qui rappelle celui de l' « extase d'amour » de *Hulda*.

Le fragment (*a*) apparaît pour la première fois, indépendamment de (*b*), à la deuxième, puis à la sixième mesure de la page 153 : un riche accompagnement, au rythme doux et régulier, met en valeur cette première partie du thème. A la douzième mesure de la même page, en même temps que commence le chant d'extase, elle se montre à nouveau, mais, cette fois, elle est suivie de la subdivision (*b*) (p. 154, mes. 1).

Le « chant d'extase », écrit pour deux voix, et qui perdure tel quel jusqu'à la fin de l'acte (p. 153 à 159), sauf une interruption d'une page et demie, à partir du moment où Hulda chante : « Oui, le vent chantera... », a totalement perdu le caractère du duo d'amour conventionnel des opéras romantiques. Franck y a évité les répétitions qui étaient de rigueur dans ce genre de production ; du commencement à la fin, c'est un développement lyrique ascendant, très naturel, dans lequel la passion ne cesse pas un instant de vibrer, tout en s'imprégnant d'une sereine suavité.

Dans cette admirable scène d'amour considérée dans son ensemble, Franck se dégage d'ailleurs entièrement du conventionnalisme des fabricants de grands-opéras et de la fade sensualité dont certains de ses contemporains ont entouré ce genre de scène; seul peut-être, l'Hymne à la Nuit de *Tristan* pourrait lui être comparé, si la flamme fiévreuse qui y brûle n'était pas si étrangère à l'âme candide et pure qui conçut *Hulda*.

Avant qu'Eiolf entame le chant à deux voix, par ces paroles : « Divine extase !... », nous percevons, presque dissimulée derrière le thème d' « extase » et les doubles croches qui l'accompagnent, une reprise, avec déformation, du leitmotiv du « charme de Hulda » (IX), page 153, mesure 9.

Le chant à deux voix commence, soutenu par le thème d'« extase » (XI), qui nous apparaît à ce moment dans toute sa plénitude (p. 153, mes. 12, à p. 154, mes. 1) et qui donne lieu, dans toute la page 154, à des développements plus ou moins dérivés.

Après les mots :

> ... les merveilleux rivages
> Qui semblaient à jamais les fuir,

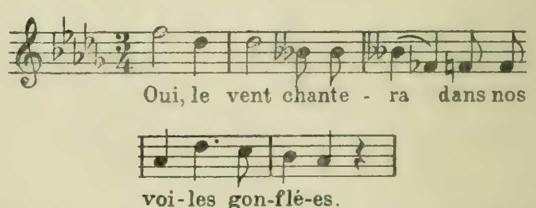
qu'accompagne en *crescendo* une magistrale montée d'arpèges, Hulda chante en solo (p. 155 et 156) :

> Oui, le vent chantera dans nos voiles gonflées,
> Nous quitterons ces mers, ces monts et ces vallées
> Où ma jeunesse a tant souffert

Eiolf lui répond (page 156) :

> « Ah ! quand ton œil me fixe et quand ta main me presse,
> Tout ne serait pour moi que printemps et qu'ivresse,
> Au fond du plus morne désert. »

Ce passage est signalé par l'intervention d'un motif mélodique nouveau, remarquable par sa merveilleuse envolée :



Il apparaît à la fois dans le chant et dans la symphonie, page 155, systèmes 3 et 4, et dans le chant seulement, page 156, systèmes 2 et 3, mais avec un accompagnement que l'on peut considérer comme son développement.

Le duo proprement dit reprend, *dolcissimo* d'abord (p. 156, dernière mesure), puis il s'épanouit en une progression magnifique et se termine (p. 159) par une déformation du motif que nous venons de signaler, suivie d'une conclusion en *fortissimo* sur un *la* bémol et un *fa* naturel. A l'accompagnement, nous discernons, page 157 (dès la première mesure), et à la page 158 (jusqu'à la mesure 2), une double reprise du thème d' « extase » (XI), suivi de sa paraphrase (*b*).

Le finale symphonique de l'acte (p. 159, deux derniers systèmes) est la continuation logique de la dernière phrase des amants; l'atmosphère exatique, dans ce qu'elle a de plus accentué, y est prédominante.



Le quatrième et dernier acte de Hulda est le plus long de tous.

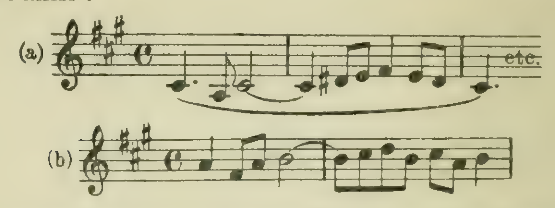
Les circonstances de lieu au milieu desquelles il se passe, sont déterminées de la façon suivante (p. 160 de la partition) :

Au premier plan, le parc. A droite et au troisième plan, le château (royal), avec une grande terrasse en avant. — Au fond, grand lac bleu qui se perd dans le lointain. A gauche et au fond, rochers élevés dominant le lac.

Nous sommes transportés, au début de l'acte, dans une atmosphère de « cérémonie », plus ou moins semblable à celle qui règne pendant une partie du deuxième acte. C'est la fête royale : dans le parc, un ballet s'organise. Au château, il y a bal.

Le cortège royal est annoncé par une marche tout à fait originale, basée en grande partie sur des thèmes

d'allure scandinave, dont les deux principaux commencent ainsi :



Comme nous avons déjà eu l'occasion de le dire dans l'*Introduction* de cette étude, Franck est parvenu, tout en usant du procédé d'emprunt aux sources scandinaves, à éviter ce qu'il pouvait avoir de factice; il a su donner, aux développements de ces motifs d'aspect étranger, la marque de son génie personnel; mais il l'a fait avec un tact si grand, qu'un équilibre parfait se manifeste entre ce qu'il a emprunté et ce qui lui est original. En aucun passage il n'a abusé de ses facultés de musicien génial pour donner à ces thèmes des développements qui ne leur eussent pas convenu. Sa *Marche royale* (pp. 160 à 175) et le chœur d'hommage aux souverains, qui vient s'enchâsser dans la *Marche* à un moment donné (pp. 165 à 174), sont un exemple absolument frappant de cette instinctive divination qui préserva si souvent Franck des erreurs grossières dans lesquelles sa naïveté et sa candeur naturelles auraient pu l'entraîner.

Le roi, la reine et leur cortège ont pris place sur la terrasse du château, et assistent de là au ballet.

Ce *Ballet*, que M. Grandmougin qualifie d'*allégorique* (p. 176), représente la *Lutte de l'Hiver et du Printemps :*

Au début, l'Hiver, un vieillard, apparait couvert de fourrures. Des jeunes filles, en longs manteaux de neige, le suivent grelottant, et le

supplient de les épargner. Il les repousse; elles restent étendues sans vie à ses pieds. La neige recouvre les arbres.

Ce qui frappe, au tout premier abord, quand on lit le *Ballet* de *Hulda*, c'est la différence énorme qu'il y a entre son écriture musicale et celle des ballets traditionnels. Aussi ne trouverons-nous ici aucune de ces danses dites « entraînantes », dont l' « entrain » consiste surtout dans une combinaison de netteté dans le rythme et de mélodisme flatteur, qui s'adresse beaucoup plus à nos sens, dans ce qu'ils ont de moins élevé, qu'à notre besoin d'idéalisation.

Nous pourrons même constater, à plusieurs reprises, que, grâce à des changements de mesure et de mouvement assez fréquents, ainsi que par une extrême asymétrie dans le groupement des valeurs, il y a, dans l'ensemble du *Ballet* de *Hulda*, quelque chose d'inconsistant et d'aérien, qui cadre d'ailleurs admirablement avec le monde imaginaire dont il commente les actes.

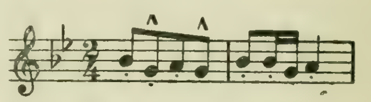
C'est ainsi que, dans la première partie du *Ballet*, celle qui doit décrire l'introduction dont nous avons reproduit la donnée, il y a, sur un espace de huit pages (176 à 183), quatre changements de mesure et trois changements de mouvement. Les pas lourds, presque traînants du vieil Hiver y contrastent avec les traits vifs et légers qui caractérisent les jeunes filles aux manteaux de neige, et avec les accents très tendres et légèrement teintés de chromatisme de leurs vaines supplications.

L'Hiver triomphe, et, se frottant les mains avec joie, proclame sa victoire par une lourde pantomime et une danse pesante (pp. 184 à 186).

Cette seconde partie du *Ballet* est pleine d'humour : Franck y a atteint une impression extraordinaire de

lourdeur et de comique. On se demande si ce n'est pas plus particulièrement cette partie-là du ballet que le maître s'est un jour dansée à lui-même, « pour voir si cela irait ». On voit si bien, en effet, « cet être toujours pressé, courant plutôt que marchant, aux vêtements trop larges, au pantalon trop court, au visage grimaçant et distrait, encadré dans des favoris grisonnants » (1), sérieusement occupé à se danser lui-même la danse pataude de ce Bonhomme Hiver (2).

Le motif qui sert de base à la danse de l'Hiver mérite d'autant plus d'être reproduit, qu'on le voit réapparaître, déformé, dans d'autres parties du *Ballet*. Le voici :



Sur ces quelques notes, auxquelles il ajoute des

(1) Portrait de Franck par M. Vincent d'Indy. — *L'Art moderne* 1903, page 213.

(2) D'après M. Destranges (*op. cit.* p. 50), Franck aurait dansé le *Ballet* avec Mme Franck.

D'après le *Courrier musical* (novembre 1904, p. 584), Mme Franck n'était pas de la partie.

P.-S. — Dans son livre sur *César Franck*, M. Vincent d'Indy met les choses au point en ce qui regarde ce détail. Parlant de l'*emballement* de Franck pour le ballet de *Hulda*, il dit : « Aussi écrivit-il ce ballet tout d'un trait, en même temps que le prologue, qui n'existe plus dans la partition actuelle et a été remplacé, on ne sait trop pourquoi, par un épilogue. Un soir de l'automne 1882, où Henri Duparc et moi avions été lui rendre visite, il vint à nous très rouge, très excité, et nous lança cette phrase dont seuls ceux qui ont connu le « père Franck » peuvent apprécier toute la saveur : « Je crois que le ballet de *Hulda* est une très bonne chose, j'en suis content; je viens de me le jouer, et même... je l'ai dansé! » (p. 160).

développements d'allure semblable, Franck édifie un morceau symphonique d'une bouffonnerie intense, assez comparable dans son esprit, à celle de l'air de danse de Pan, dans la cantate *Phébus et Pan*, de J.-S. Bach.

Mais de gracieux sons de hautbois (p. 186, dern. syst.) annoncent l'arrivée du Printemps (1).

L'Hiver écoute avec inquiétude, puis reprend sa danse, timidement, et pendant quatre mesures seulement, car bientôt :

L'arrivée du Printemps, jeune chevalier fleuri et souriant, cuirassé de verdure, le jette dans la stupeur et l'épouvante. Il veut lutter contre le chevalier. Celui-ci lui fait signe que la lutte est inutile et lui annonce qu'il sera vaincu.

Obstiné, le vieil Hiver rassemble ses forces et veut combattre, mais chaque fois que le chevalier le touche de son vert rameau, il chancelle et faiblit.

Le chevalier étend alors ses mains sur les danseuses (celles qui accompagnaient primitivement l'Hiver) et leur fait comme un appel mystérieux. Elles se réveillent faiblement et commencent à s'agiter. L'Hiver, désespéré, veut les retenir sous son charme, mais le chevalier les touche toutes de son rameau. Elles se dressent vivement et l'Hiver tombe mort.

Touchées par le rameau verdoyant du Printemps, les jeunes filles se dressent, ranimées, métamorphosées en Elfes et en Ondines.

La neige disparaît. La nature se transforme. L'Eté paraît dans tout son éclat. Fleurs, verdure, etc.

Nous sommes donc de nouveau, depuis l'arrivée du chevalier Printemps, dans le domaine de la pantomime pure. Et comme cette pantomime est délicieusement commentée par l'orchestre! Comme cette musique est

(1) Voici comment débute le motif du Printemps :



jeune, fraîche et vivante! Et comme les moindres détails en sont exquis et d'un pittoresque raffiné!

Le chevalier Printemps a son leitmotiv à lui, un ravissant thème mélodique, annoncé, — comme nous l'avons déjà vu, — par les hautbois, page 186 (1) et développé de main de maître dans les pages suivantes.

La mort de l'Hiver, après un dernier soubresaut, qu'accompagne le motif de sa danse (page 189, mesures 10 et 13), est amenée de la façon la plus naturelle.

Puis viennent les coups de rameau magique du Printemps, représentés à l'orchestre par un dessin de deux notes seulement : le thème de « l'Appel du Printemps », dont la première apparition (p. 189, avant-dernière mesure) a lieu ainsi :



Franck paraît s'être souvenu de ce dessin dans un passage de *Psyché*, les *Jardins d'Eros* (p. 31, 15e mesure de la partition pour piano à quatre mains, éd. Lebailly, Bornemann successeur). Cette ressemblance est d'autant plus compréhensible, que les circonstances au millieu desquelles ce motif intervient ont de grands points de contact dans les deux œuvres.

Mais voici qu'une partie des jeunes filles, transformées en Elfes, se mettent à danser (pp. 191 à 199). Il s'agit, cette fois, d'une véritable danse, écrite tout entière en deux temps. Ce n'est pas, à proprement parler, un « air à danser », mais bien un mélange de divers motifs, plus rythmiques que mélodiques :

(1) Voir la note (1), page 113.

rythme d'ailleurs très asymétrique, et utilisé de telle sorte que l'ensemble de la danse apparaît comme quelque chose de léger, de fluide, d'aérien, de tout à fait d'accord avec la conception idéale que nous nous faisons des Elfes, cette charmante création de l'imagination populaire.

Les thèmes de la *Danse des Elfes* sont, précisément à raison du caractère vague que Franck a dû donner à cette partie de son *Ballet*, assez difficilement discernables dans le fouillis du tissu symphonique. Pour ne citer que des exemples, sans faire une analyse complète, signalons le dessin de la première mesure, qui réapparaît souvent sous diverses formes et qui n'est autre que le motif de l' « Appel du Printemps ». Remarquons aussi, page 192, mesure 11, et plus loin encore, une sorte de réminiscence altérée et plus rapide du thème du « Printemps ». Enfin, à la page 194, mesure 11, commence une espèce de parodie mouvementée et légère de la Danse de l'Hiver.

Aux Elfes succèdent les Ondines, qui, elles aussi, dansent, puis chantent en chœur (pp. 200 à 211). La Danse des Ondines est lente, toute en grâce et en ondulations, correspondant bien au caractère des créatures qui symbolisent les mouvements de l'eau courante.

A côté du motif de l' « Appel du Printemps », que l'on rencontre plusieurs fois au cours de cet épisode (par exemple p. 200, mes. 2 et 4), nous rencontrons un ravissant motif mélodique :



qui est, à proprement parler, le thème des « Ondines ».

Nous en verrons une curieuse réapparition page 233 (2me système), au moment où Edel conjure Eiolf de se souvenir de Swanhilde (1).

La Danse et le Chœur des Ondines sont parmi les pages les plus charmantes de la partition. Ils nous font passer par un pays de rêve, par une contrée magique et surnaturelle, dont un Shakespeare seul eût été capable de faire la description littéraire. On aurait pu croire qu'après Wagner, il était impossible de composer, pour illustrer un sujet plus ou moins identique dans la forme, une œuvre qui pût soutenir un seul instant la comparaison avec la scène des Ondines du *Crépuscule des Dieux*. A cet égard, l'épisode que nous analysons est l'un de ceux où l'indépendance de Franck à l'égard de Wagner se montre nettement. La comparaison des deux données musicales accuse même une certaine divergence de tempéraments. C'est le mouvement physique, la force élémentaire qui impressionne surtout Wagner, tandis que Franck s'attache principalement à la couleur, à l'atmosphère, et atténue en conséquence la vivacité du rythme.

A un moment donné, Ondines et Elfes s'enlacent et le chœur chante :

Les amants et les fiancés
Donnent à leurs chaudes pensées tout leur essor,
Montagnes, forêts et vallées
Vont être soudain repeuplées
De rêves d'or.

---

(1) On ne voit pas très bien, à première vue, le lien logique qu'il peut y avoir entre ces deux passages. Cependant, un rapprochement entre les paroles de la partie finale du chœur des Ondines : « Les amants et les fiancés... » (p. 209), et les paroles d'Edel à Eiolf, peut justifier dans une certaine mesure ce rappel.

Les voix suivent un *diminuendo* progressif ; à la fin, sur les mots : « rêves d'or », ce n'est plus qu'un souffle doux et léger.

Tout à coup, après un court silence, commence une *Ronde générale* (p. 212 à 227). Les Ondines et les Elfes exécutent une danse alerte autour du chevalier Printemps. D'un mouvement très rapide, en deux temps, cette ronde finale se rattache admirablement au reste du *Ballet*, et donne à ce dernier une conclusion qui en accentue l'unité.

La donnée musicale la plus importante de la ronde, celle qui forme pour ainsi dire la trame de toute cette partie du *Ballet*, consiste dans une nouvelle parodie, excessivement rapide, de la Danse de l'Hiver : l'effet de parodie est rendu avec vigueur par un renversement du thème de cette danse. Ce dernier est allégé et enrichi par des motifs de forme indéterminée, qui contribuent à donner à l'ensemble une allure très vivante. C'est bien la joie de la nature renaissante du printemps, prenant désormais la place de la nature engourdie de l'hiver.

Le *Ballet* terminé, nous assistons à une reprise de la *Marche royale* avec chœurs. C'est le signal de l'entrée du Roi et de la Reine et de leur cortège dans le château, où ils vont assister au bal (pp. 228 à 231).

Aux derniers accords de la marche succède, après un point d'orgue, une musique lointaine, venant de l'intérieur du château : c'est celle du bal ; elle est légère, rythmée et mélodique, et basée sur des thèmes d'aspect scandinave (p. 231 à 232).

Swanhilde apparaît et chante le désespoir de son amour perdu ; la musique de bal l'accompagne en sourdine (p. 231 à 232) : contraste discret entre la joie de la fête et la douleur de la jeune fille.

Bientôt Eiolf, conduit par Edel, sort du château. C'est le moment décisif où Edel conjure Eiolf, en termes évocateurs, de se souvenir de Swanhilde, « la vierge au cœur pur, fière beauté, chaste poème, frais et profond comme l'azur ». Le motif des « Ondines » accompagne son chant, comme nous l'avons déjà dit plus haut (1) (p. 233 et 234, deux premiers systèmes). Edel désigne Swanhilde à Eiolf, qui se trouve dès lors en présence de l'amante délaissée.

Ici s'engage d'abord, par une série très courte d'apartés (p. 234, depuis le 3me système *in fine*, à p. 235, jusqu'au milieu du 2me syst.) ce dialogue entre Swanhilde et Eiolf, que M. Grandmougin a rendu si maladroitement au point de vue littéraire (2), mais que Franck est parvenu malgré tout à ennoblir.

Swanhilde repousse d'abord Eiolf, qui, voyant la douleur de son ancienne amante, avait tenté de la calmer (p. 235, 2me syst.). Mais peu à peu, inconsciemment, le souvenir de ses amours revient à l'abandonnée et elle ne peut s'empêcher d'évoquer avec ferveur le passé. Rappelons ce que nous avons dit (en note) à propos de la phrase : « Je me souviens, c'est vrai, des heures écoulées... » et de tout ce qui suit, jusqu'aux mots : « emplissait de rayons » (3). La mélodie écrite sur ces paroles était, dans la première édition de *Hulda*, chantée par Swanhilde, et Eiolf ne faisait sa rentrée qu'aux paroles : « Je me souviens des fjords ». Nous préférons de beaucoup cette première version.

---

(1) Voir page 116 de cette étude.

(2) Voir pages 58 et 65 de cette étude.

(3) Voir page 65 de cette étude, la note (1).

Le rappel des « heures écoulées, des lacs silencieux, des verts sapins et des gorges désolées », par Swanhilde, est accompagné à l'orchestre par un motif mélodique d'une tendre gravité, soutenu par des arpèges.

Au moment où Swanhilde cesse de chanter, surgit un thème nouveau, tellement caractéristique de l' « amour de Swanhilde », qu'il doit être considéré comme un leitmotiv, bien qu'on ne le retrouve pas en dehors de la scène à laquelle nous sommes arrivés.

Le voici, tel qu'il se présente, à la mesure 10 de la page 237 :

XII



Nous le rencontrerons encore fréquemment. C'est le dernier « thème conducteur » véritable que nous trouverons dans *Hulda*. Franck a donc utilisé douze leitmotivs dans son drame lyrique.

En même temps qu'Eiolf rappelle le souvenir des fjords, apparaît une déformation du thème des « Pêcheurs » (IV, p. 237, mes. 10 et 12) (1), qui se mêle à celui de l' « Amour de Swanhilde » (XII).

Eiolf est définitivement conquis par le rappel émouvant du passé : « Tout le bonheur d'autrefois apparaît à ses yeux ». Ce passage (p. 238, mes. 8) est signalé par une seconde apparition du thème de l' « Amour de Swanhilde » (XII). « Ta vie », dit Swanhilde, « restait à d'autres yeux âprement asservie, mais je gardais dans l'ombre un cœur vaillant et fort! » — « Peux-tu

---

(1) Nous avons déjà signalé cette apparition à la page 81 de cette étude.

m'aimer? » demande Eiolf. — « Jusqu'à la mort! » De nouveau, et plus solennellement, surgit ici le thème de « l'Amour de Swanhilde » (XII) (p. 239, mes. 5).

Eiolf est délicieusement troublé : son trouble est commenté à l'orchestre par quelques accords pleins d'effusion concentrée, suivis d'une répétition du thème XII. Ces accords reparaissent quand Eiolf fait allusion au « regard de Swanhilde qui l'illumine », et à sa « voix qui le pénètre ».

A partir de ce moment, le duo prend ce caractère de recueillement extatique qui se révèle également à la fin de la scène d'amour du troisième acte. Aucun thème bien définissable ne symbolise l'extase des amants : Franck crée ici, grâce à des accords particuliers, à l'intervention de la harpe et à de très courts fragments mélodiques ascendants ou descendants, une vague et suggestive atmosphère d'amour. Ce duo contraste donc, musicalement, avec le duo d'amour entre Eiolf et Hulda, où Franck fait usage de thème mieux définis. Le maître a donc caractérisé ici la différence entre l'amour impétueux et violent de Hulda et l'amour tendre et pur de Swanhilde.

Mais Hulda, voilée, a surpris les amants (p. 241, dernier système, et p. 242, prem. syst.). Elle laisse échapper un cri étouffé, bientôt suivi, à l'orchestre, du thème de « son charme d'amour » (IX) (p. 242, dern. syst.).

« Quelqu'un a soupiré là-bas? » dit Eiolf, tandis que le thème de la « Décision d'amour » (X) (p. 242, dern. mes.) accompagne ces paroles.

« Non, c'est la brise... » répond Swanhilde. Le thème du « Charme de Hulda » (IX) réapparaît (p. 243, mes. 2).

« Mais », reprend Eiolf, « j'ai cru voir flotter une forme indécise? » — « C'est un buisson courbé par le vent qui s'enfuit ». Angoissant, le thème de la « Décision d'amour » (X) ne cesse pas de se faire entendre à l'orchestre; il revient quatre fois de suite (p. 243, syst. 2 et 3).

Les amants vont s'asseoir sur un banc de mousse, et la scène d'amour reprend son cours interrompu (pp. 244 à 248). Hulda, par instants, mêle sa voix à celle d'Eiolf et de Swanhilde et clame son désespoir d'avoir tout perdu « en perdant ce beau rêve » (l'amour d'Eiolf). L'atmosphère d'extase reparaît en même temps, dans l'accompagnement symphonique, avec des caractères semblables à ceux qu'elle avait avant l'interruption; mais la harpe n'intervient plus et les motifs mélodiques ascendants et descendants sont plus définis. A la page 244, mesure 1, le thème de l' « Amour de Swanhilde » (XII) se montre seulement à l'accompagnement, tandis qu'à la page 246, mesure 1, nous le trouvons à la fois dans le chant et dans la symphonie.

La fin de cette scène est sublime; à partir des mots : « C'est l'époux qui m'est cher... », prononcés par Swanhilde, la musique s'élève, dans l'expression de l'extase, vers une région si pure, si sereine et si pieuse, que seule l'adoration mystique semble l'inspirer.

Eiolf et Swanhilde sortent enlacés. Hulda est maintenant livrée toute entière à la pensée du châtiment qu'elle veut infliger à Eiolf (p. 248, syst. 3 et 4, et p. 249). Elle voit arriver les fils d'Aslak, Yann, Eyric et Eynar, et décide d'en faire les instruments de sa vengeance.

Cette scène, (pp. 250 à 257), si maladroite et si

illogique au point de vue dramatique (1), n'est guère plus heureusement traitée au point de vue musical. C'est l'un de ces passages, semblable à celui de l'arrivée des Aslaks vainqueurs, au premier acte, où Franck s'est montré forcément inférieur à lui-même. Le ton de mélodrame qui y règne, choque réellement, à cet endroit, après la magnifique scène d'amour entre Eiolf et Swanhilde. Le chœur : « Puisque d'une même colère... » (p. 256) est même franchement banal.

Au point de vue du tissu symphonique, Franck paraît avoir presque complètement abandonné le système du leitmotiv au cours de cette scène, où cependant il eût pu en tirer avantageusement parti.

On se serait attendu, notamment, à ce que le thème de la « Vengeance » (VII) et celui des « Aslaks » (III) y fussent intervenus. Ils s'y trouvent peut-être, fragmentairement et déformés. Mais c'est une simple conjecture, sujette à discussion. A la page 249, notamment, lorsque Hulda vient de dire : « ... le parjure odieux trouve son châtiment », une sorte de fragmentation du thème de la « Vengeance » (VII) paraît se montrer (mes. 9, 12 et 14). Ensuite, à la page 251, mesures 7 et 9, et à la page 252, mesures 5 et 7, à l'instant où Hulda fait dire par les fils d'Aslak que c'est Eiolf qu'ils détestent le plus après elle-même, semble ressurgir une déformation du thème des « Aslaks » (III). Enfin, page 253, mesure 6, au moment où Hulda dit qu'elle veut la mort d'Eiolf, il y a comme une réminiscence du motif principal de la « Lamen-

(1) Voir pages 59 et 70 de cette étude.

tation » sur le corps de Gudleik. Nous avons déjà signalé ceci antérieurement (1).

A la rentrée des deux amants, Hulda et les Aslaks se dissimulent derrière les arbres.

Les amants contemplent silencieusement le lever du jour : aussitôt (p. 258) surgit à l'orchestre une répétition, en raccourci, du *Prélude* du premier acte (2), avec ses deux thèmes constitutifs : celui du « Calme de la nature et de l'angoisse de l'attente » (I) et celui du « Paysage » (II).

Des pêcheurs passent sur le lac, dans le fond, et chantent un chœur : « Le lac sourit » (pp. 259 à 266), dont la fraîcheur et la délicatesse dégagent un parfum poétique d'une inexprimable douceur.

Dans l'accompagnement du chœur, on retrouve, (pages 263, avant-dernière mesure et 264, premier système), un rappel isolé du thème du « Paysage » (II).

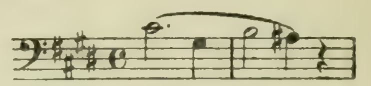
A l'épisode des pêcheurs succède une scène entre Hulda et Eiolf, au cours de laquelle ce dernier renie définitivement son ancien amour. Cette scène se termine par le meurtre du chevalier (pp. 267 à 271). Elle est très mal écrite au point de vue littéraire et dramatique. Franck en a tiré ce qu'il a pu ; il a surtout bien exprimé la ferme volonté d'Eiolf de renoncer pour jamais à l'amour de Hulda. A partir des mots : « C'en est fait entre nous », le rôle d'Eiolf devient particulièrement émouvant. Un motif, qui apparaît sous des formes assez diverses (pp. 269, 270 et 271) semble dominer la

---

(1) Voir page 95 de cette étude.

(2) Nous en avons déjà parlé page 76 de cette étude.

situation : son aspect le plus caractéristique se montre page 270, mesure 2 :



On peut voir dans le « trait » à la basse, page 268, mesure 10, une réapparition fugitive du thème de la « Vengeance » (VII), déformé.

A l'instant de la séparation, Hulda désarme Eiolf et appelle les fils d'Aslak, qui le frappent et le tuent (p. 272, syst. 1).

O volupté rêvée!
Je suis vengée!

crie Hulda (p. 272, syst. 2 et 3). Mais les trois Aslaks la menacent à son tour : « Tu vas suivre Eiolf, ton époux! » (p. 272, 4me syst.).

Hulda les arrête et chante son renoncement volontaire à une vie qui ne peut plus lui donner d'amour (pp. 272, dern. mes., à 279). Franck a trouvé ici des accents tout à fait sublimes, surtout à partir du moment où la foule a envahi la scène et où Hulda, s'adressant à elle, s'écrie : « Tous ont péri par moi, par amour... » (p. 274, 2me syst.). Au plus haut degré de l'exaltation, elle dit adieu à la Terre, se confie à la Justice éternelle puis se précipite dans les flots du lac.

Les premières paroles du monologue final de Hulda sont signalées par l'apparition, à l'orchestre, d'une déformation du thème de l' « Extase d'amour » (XI), sans sa paraphrase (p. 272, dern. mes.; p. 273, mes. 5, 7; p. 278, mes. 1). Dès la page 275, réapparaît également, fréquemment répété et alternant avec les déformations du thème précédent, le motif de la

« Décision d'amour » (X) (p. 275, mes. 5; p. 276, mes. 3; p. 277, mes. 1 et 3; p. 278, mes. 2, 4, 6; p. 279, mes. 1 et 2).

Ainsi, les deux thèmes principaux, qui se mariaient au chant d'amour de Hulda et d'Eiolf, soutiennent le chant de mort de l'héroïne. Le motif d' « Extase », qui exprimait tantôt le recueillement, le calme, l'équilibre spirituel, résultant d'un amour confiant, dit maintenant le « repos longuement désiré », la paix et la quiétude souveraines que la mort apporte avec la délivrance. Le motif de « Décision », qui traduisait tantôt la résolution des deux amants de rompre tous les liens qui les rattachaient au monde, à ses conventions, à ses devoirs, pour se livrer à leur passion, affirme maintenant la volonté sauvage de Hulda, de briser les attaches qui la retiennent encore à l'existence, pour chercher, dans le renoncement, une sérénité que la vie ne lui a pas apportée.

Ici encore, par delà son librettiste, Franck retrouve les intentions de Bjoernson. Dans *Halte-Hulda*, c'est bien d'un suicide volontaire qu'il s'agit, et la désillusion d'amour y pousse seule l'héroïne. Malgré la menace des Aslaks, maladroitement introduite par M. Grandmougin, nulle équivoque ne plane sur le suicide de Hulda, car, seuls, les thèmes d'amour accompagnent son dernier chant, et c'est sur une dernière affirmation du motif de « Décision » qu'elle se précipite dans le lac. L'usage du leitmotiv se révèle ici dans toute sa subtilité wagnérienne, et l'on pourrait écrire des pages sur la filiation de ces thèmes de mort à ces thèmes d'amour, sans parvenir à dire ce que la musique dit si bien.

Un dessin mouvementé décrivant l'agitation de la

foule et l'émotion provoquée par la mort de Hulda, précède immédiatement la chute du rideau (à partir de la dern. mes. de la p. 279) (1).



---

(1) Ce dessin est identique à celui qui coïncide avec l'arrivée en scène de la foule à partir de la page 273, mesure 20.

GHISELLE

CHAPITRE I

LE LIVRET

E poème de *Ghiselle*, — nous l'avons déjà dit dans notre introduction, — a sa source dans les *Récits des Temps mérovingiens* d'Augustin Thierry, l'un des premiers historiens qui songea à utiliser les documents datant des époques mêmes dont il reconstituait l'histoire, afin que celle-ci fût plus fidèle (1). M. Gilbert-Augustin Thierry, a eu l'idée de se servir de l'œuvre de son père pour créer une atmosphère dramatique originale, un cadre vivant, dans lequel il pût faire évoluer des personnages en quelque sorte symboliques, animés de sentiments violents et opposés, prêtant à d'intéressants développements psychologiques.

Toutefois, M. G.-A. Thierry n'a pas choisi dans les *Récits des Temps mérovingiens* un épisode déterminé;

(1) Les historiens de nos jours, tout en reconnaissant le mérite qu'a eu Aug. Thierry en contribuant à faire sortir l'histoire du domaine de la fantaisie, lui reprochent cependant d'avoir vu les documents en « romantique », c'est-à-dire de les avoir acceptés sans les faire passer par l'épreuve de la critique, et d'avoir ainsi construit sur eux de trop confiantes amplifications.

l'intrigue de son livret est purement imaginaire. Un seul, parmi ses personnages, Frédégonde, est historique. Pour le surplus, l'auteur s'est contenté d'emprunter aux *Récits* un certain nombre de détails plus anecdotiques qu'historiques, mais qui, dans leur ensemble, visent à donner de la façon la plus exacte possible l'impression de l'époque au milieu de laquelle les événements du drame se déroulent. Dans une *Préface*, qui est une sorte de manifeste, curieux a plusieurs égards, M. G.-A. Thierry explique les intentions qui l'ont dirigé dans son travail (1).

---

(1) Nous croyons intéressant de reproduire en entier cette *Préface*. Elle a paru dans le *Figaro* du 6 avril 1896, jour de la première représentation à Monte-Carlo.

« Ceci est un essai de tragédie lyrique, un drame à la fois « passionnel » et religieux. Œuvre de pure imagination, il a cependant emprunté à l'histoire, l'âme douloureuse et le pittoresque décor d'une époque sauvage et tourmentée.

Quatre personnages principaux, symboliques entités, conduisent l'action et font évoluer le drame :

« Ghiselle », la femme germanique, véhémente dans ses haines, farouche en son amour, devenue chrétienne, mais ignorant le Christ, et même, sous le voile de la diaconesse, lui préférant ces dieux humains aux terrestres passions : les sensuelles déités du Walhalla ;

« Gonthram », le soldat neustrien, généreux, mais inculte nature, orgueil indompté, honneur indomptable, rebelle à toute contrainte, vaniteux et chevaleresque : un de nos ancêtres ;

« Gudruna », la vagabonde adoratrice de Wodin, — l'*allruna* résignée et craintive, gardant, en sa vie misérable, la religion de ses divinités vaincues, de ses temples abolis, — fantôme crépusculaire des jours finissants et bientôt disparus.

L'évêque « Ambrosius », l'homme des temps nouveaux, déjà le prêtre du moyen-âge, champion de la force morale en conflit avec la force brutale, et faisant courber la barbarie frémissante devant son Dieu, devant la croix, devant lui-même.

D'autres figures ont encore été placées dans cette ébauche,

Cette idée de vouloir réaliser quelque chose de neuf, en matière de livret de théâtre, à une époque où il n'y avait pour ainsi dire aucune tendance originale, en de-

---

pour rendre plus complet le bizarre tableau de cette bestiale « humanité » : l'atroce et lubrique Frédégonde, le féroce Theudebert, d'ailleurs une simple esquisse l'un et l'autre.

Enfin, et remplissant le drame, s'agite, ou se lamente, l'éternelle passion, l'éternelle folie, l'éternelle souffrance, l'amour !

Dépeindre en une âme primitive tous les transports de cet amour, la mettre en lutte ouverte contre la convention sociale et la loi religieuse de son temps, puis quand elle est brisée par cette lutte sans merci, lui trouver un refuge dans la vieille croyance des ancêtres, le paganisme, fils des Aryas, qui sanctifiait la démence, glorifiait le suicide et poétisait la mort : telle fut la pensée inspiratrice de cet ouvrage. Dans sa donnée première, il était de plus large envergure et comprenait cinq actes. Gonthram, le héros de la pièce, révolté contre Frédégonde, lui enlevait son royaume et faisait couronner Ghiselle, arrachée à un cloître. Mais soudain, au milieu des acclamations de tout un peuple, l'évêque se dressait en face du soldat, lui réclamait la diaconesse parjure, sans pitié fulminait l'anathème, et, victorieux de ce vainqueur, livrait les deux amants à toute la violence d'une populace en délire... Les nécessités de l'*exécution* musicale m'ont obligé de restreindre l'effort, de condenser la pièce. Aujourd'hui, resserrée dans un espace de quelques heures, l'action dramatique a gagné peut-être en concision intensive, peut-être aussi a-t-elle perdu en vérité, en ampleur et — qu'on me pardonne ce mot ambitieux, — en philosophie.

Quoi qu'il en soit, un éminent musicien, le maître puissant et doux C. Franck, voulut bien jadis s'éprendre d'un pareil sujet, pour lui consacrer l'inspiration de son talent et de son cœur : il a fait tout un poème de tendresse et de larmes... Pauvre poursuivant d'idéal, naguère encore discuté sans mesure, âprement contesté, presque méconnu, et qu'aujourd'hui l'admiration publique a proclamé grand parmi les plus grands artistes contemporains ! Puisse la partition de *Ghiselle* ajouter un nouveau fleuron à cette couronne de gloire que trop souvent ne veulent tresser nos mains que pour en décorer un tombeau. »

hors de la forme de l'ancien livret d'opéra, de la conception wagnérienne et des compromis plutôt malheureux, dans le genre du poème de *Hulda,* mérite grande attention. Cet « essai de tragédie lyrique, de drame » à la fois passionnel et religieux, inspire au premier abord un grand intérêt. Le projet de mettre en scène « l'âme douloureuse et le pittoresque décor d'une époque sauvage et tourmentée », de faire se mouvoir dans ce cadre des héros, « symboliques entités », et de présenter l'amour « en lutte ouverte contre la convention sociale et la loi religieuse » de la période mérovingienne, implique, de la part de son auteur, une conception d'art élevée et indépendante : celle d'un drame à la fois historique, psychologique et philosophique.

Seulement, de l'intention à la réalisation, il y a souvent une grande distance à franchir, et tous ne sont pas aptes à vaincre les obstacles nombreux semés sur la route. Il faut bien le reconnaître, M. G.-A. Thierry n'est pas parvenu à réaliser jusqu'au bout le plan qu'il s'était tracé, et s'est plus d'une fois laissé entraîner à recourir à ces moyens extérieurs et faciles contre lesquels il semblait tout d'abord vouloir réagir.

* * *

Le drame se passe à Paris, à l'époque de la régence de Frédégonde, et sous le règne du jeune roi Chloter (1).

---

(1) Frédégonde, née en 543, morte en 597, femme de Hilpérik, roi mérovingien de Neustrie. Ce dernier périt, assassiné, en 584, laissant pour successeur son fils, Chloter II, né en 584 et mort en 628. La régence fut exercée, pendant l'enfance du roi, par sa mère Frédégonde et par son oncle Gonthram, roi de Bourgogne, frère de Hilpérik.

Nous assistons, au début du premier acte, à une scène de triomphe guerrier, qui se déroule dans le palais royal.

Frédégonde reçoit les Neustriens vainqueurs des Austriens, et, à leur tête, leur chef, le vaillant Gonthram (1), qui les a conduits à la victoire. Cette scène de « cérémonie » est très mouvementée (2).

La reine installe le vainqueur à côté d'elle, et nous apprenons, par un aparté, qu'elle aime Gonthram.

L'assistance, enthousiaste, réclame du vin. Theudebert (3), noble de la suite de Frédégonde, célèbre le vin gaulois en strophes vibrantes. La foule vante en chœur l'ivresse, qui ravit l'esprit « en d'étranges pays ».

Mais Theudebert propose que, selon l'usage, un poète vienne célébrer la victoire devant l'assemblée. La reine désigne Ghiselle, noble austrienne, prisonnière depuis vingt ans à la cour de Neustrie.

---

(1) Nous ne trouvons pas, dans les *Récits des Temps mérovingiens*, de personnage qui corresponde au Gonthram de M. G.-A. Thierry. Le pieux et cauteleux Gonthram, co-régent et beau-frère de Frédégonde, est l'opposé du type dépeint par le librettiste. Le Germain Gonthram-Bose, aventurier au caractère rusé, qui fut à un moment donné l'instrument de Frédégonde, et dont il est spécialement question dans le *Troisième Récit*, ne ressemble pas non plus au Gonthram idéalisé de M. G.-A. Thierry.

(2) L'auteur du livret a pu trouver dans les *Récits* de son père d'excellentes descriptions de cérémonies de l'époque mérovingienne. Voir, par exemple, tome I, page 331 (éd. Riga, Bruxelles, 1840), la cérémonie des noces de Sighebert et de Brunehilde, et, tome II, page 53, celle de l'inauguration de Sighebert comme roi des Franks.

(3) Dans les *Récits*, aucune trace d'un Theudebert qui correspondrait à celui du livret. Il n'existe qu'un Théodebert II, roi d'Austrasie, qui succède, en 596, à Hildebert II.

En vain Gonthram, qui aime l'Austrienne, tente de s'opposer à ce projet. Frédégonde veut faire subir à Ghiselle cette nouvelle humiliation.

On amène Ghiselle (1). En voyant Gonthram, elle se trouve émue par des sentiments contradictoires : elle devrait haïr le vainqueur de son pays; pourtant, elle doit s'avouer qu'elle ne peut s'empêcher de l'aimer.

La reine ordonne à la captive d'illustrer par un chant de guerre les derniers exploits des Neustriens. Ghiselle tente de se soustraire à cette dure épreuve, mais, n'y parvenant pas, elle se venge en improvisant un récit dans lequel elle invective avec une haine farouche les « lâches fils de Neustrie ».

Malgré les protestations de Frédégonde et de ses leudes, elle reproche à ses ennemis tous les malheurs qui l'ont accablée depuis sa triste enfance : son père et ses frères tués par l'ennemi, sa mère disparue, elle-même enlevée à tout ce qui lui était cher (2).

---

(1) Les *Récits des Temps mérovingiens* ne font allusion à aucune Ghiselle. Peut-être le fils de l'historien a-t-il composé le type de sa Ghiselle en prenant partiellement pour modèle la femme dont Frédégonde fut l'implacable ennemie, Brunehilde, fille du roi des Goths d'Espagne Athanagild, femme de Sighebert Ier, roi d'Austrasie, puis du neveu de ce dernier, Merowig, fils de Hilpérik et beau-fils de Frédégonde. Il est spécialement question de cette Brunehilde dans le premier et dans le troisième *Récit*.

D'autre part, Radegonde *(Cinquième Récit)*, fondatrice du célèbre monastère de Poitiers et qui fut la femme de Chloter Ier, roi de Neustrie, fut, comme la Ghiselle du livret, longtemps prisonnière des Neustriens; elle était fille de l'avant-dernier roi des Thuringiens, que Chloter et son frère Théoderik avaient vaincu.

(2) Ce rappel de l'enfance de Ghiselle paraît inspiré par le passage du *Cinquième Récit* dans lequel la Thuringienne Rade-

Au moment où les nobles bravés, vont se venger violemment de l'injure qui leur est faite, Gonthram intervient pour protéger Ghiselle. Frédégonde devine, à ce moment, l'amour que le chef porte à la captive et décide de l'en détourner.

Elle congédie l'assistance, sauf Gonthram. Ghiselle reste au fond de la scène, sous la garde de deux leudes.

Frédégonde tente alors de séduire le héros, en lui offrant, en même temps que sa main, la couronne de Neustrie. Mais Gonthram lui répond qu'un saint amour le lie à l'amour d'une autre.

Il délivre Ghiselle des mains des leudes et supplie la reine d'approuver leur union. Pour toute réponse, Frédégonde appelle Theudebert et lui fait cadeau de Ghiselle comme esclave. En dépit des protestations indignées des amants, la reine conseille à Theudebert d'emmener son esclave et sort en raillant sa rivale.

Gonthram et Theudebert se provoquent mutuellement. Au moment où le duel s'engage, l'escorte royale paraît. Un leude fait cesser le combat, qui ne peut avoir lieu dans le saint palais du roi. Theudebert donne rendez-vous à Gonthram, pour le duel, dans une clairière du bois voisin. Les adversaires sortent en se menaçant, suivis de Ghiselle.

Le deuxième acte se passe dans la clairière où va avoir lieu le duel de Gonthram et de Theudebert.

La vieille Gudruna, mère de Ghiselle, cueille devant la porte de sa cabane isolée, les herbes dont elle com-

---

gonde raconte au poète Venantius Fortunatus, « dans leurs moindres détails, les scènes de désolation, de meurtre et de violence dont elle avait été le témoin et en partie la victime ». (V. t. II, pp. 252 et suiv.)

posera ses philtres magiques. La sorcière, l'ancienne prêtresse d'Odin, évoque les esprits de sa famille. A ses yeux apparaissent ses enfants morts. Mais, parmi ces ombres, ne se trouve pas celle de sa fille bien-aimée Ghiselle. « Quel pays recèle cet oiseau que lui a pris l'oiseleur? » En vain elle a parcouru la terre pour le trouver.

Gonthram survient. Gudruna s'approche et lui demande l'aumône. Le héros lui jette sa phalère d'or. Aussitôt la sorcière lui prend la main, et, l'ayant examinée, lui prédit la mort.

Theudebert apparaît et provoque Gonthram. Ils vont se battre, lorsqu'accourt Ghiselle. Theudebert cherche à l'éloigner en la traitant d'esclave et en la menaçant, mais Ghiselle demeure, protégée par Gonthram, et encourage son amant.

Après les premières passes, Gonthram réussit à terrasser son ennemi; il lui fait grâce de la vie; Theudebert se retire plein de rage.

Gonthram et Ghiselle restent enfin seuls et libres. Après une prière de Gonthram au Dieu chrétien et une invocation de Ghiselle aux divinités païennes, les deux amants se font le serment de s'aimer toujours.

Mais une fanfare lointaine se fait tout à coup entendre. Le bruit augmente et prend un rythme de chasse. On entend les cris des chasseurs et les aboiements des chiens (1).

Avant que les amants aient pu songer à fuir, les

---

(1) Voir, dans le *Deuxième Récit* (t. II, p. 20), la description pittoresque de la fanfare du *Mark-Graf* Sigulf, poursuivant le jeune Chlodowig, fils du roi Hilpérik. Cette scène de Ghiselle paraît inspirée de ce passage.

leudes et, à leur suite, Frédégonde et Theudebert, font irruption.

La reine, furieuse de l'échec de Theudebert, décide, pour se venger, de briser l'amour de Gonthram et de Ghiselle en consacrant cette dernière à Dieu (1). Gonthram s'insurge et ne prétend pas qu'on lui arrache Ghiselle. Frédégonde met à prix la tête de l'insoumis. Traîtreusement, Theudebert lance sa framée sur lui : Gonthram tombe en s'écriant : « Je meurs ».

Malgré ses plaintes et ses reproches, Ghiselle est entraînée en dehors de la scène. Avant de rejoindre ses leudes, Frédégonde adresse un adieu ironique au corps de Gonthram (2).

Gudruna, qui de sa cabane a vu se dérouler les scènes précédentes, s'approche de Gonthram, pleine de pitié,

---

(1) Ce stratagème de Frédégonde rappelle celui que la Frédégonde historique employa pour arriver à amener des motifs légaux de séparation entre le roi Hilpérik et sa femme Audowere, dont elle désirait prendre la place (v. *Premier Récit*, t. I, p. 327). En l'absence du roi, elle s'arrangea de telle façon qu'Audowere, qui venait d'accoucher, tînt elle-même, en lieu et place de la marraine, l'enfant nouveau-né sur les fonts baptismaux, lors de la cérémonie du baptême. C'était là un acte criminel au point de vue religieux. Hilpérik, de retour, s'en autorisa pour répudier Audowere et épouser Frédégonde.

Ce genre d'hypocrisie, de la part de Frédégonde, que M. G.-A. Thierry a accentué dans son livret en faisant adresser par la reine, pour justifier sa manière d'agir, une prière à Jésus (v. partition piano et chant, p. 165), est assez conforme au caractère de la Frédégonde authentique. Voir notamment, au *Quatrième Récit*, tome II, pages 159 et suivantes, les manigances de la reine pour arriver à faire assassiner le jeune roi Hildebert, fils de Brunehilde, et son extraordinaire duplicité après le meurtre — ordonné par elle — de l'évêque de Rouen Prætextatus.

(2) Cf. les adieux ironiques de Hulda au cadavre de Gudleik, dans *Hulda* (partition, p. 115 et ss.).

et panse sa plaie. Le blessé se ranime et prononce à plusieurs reprises le nom de Ghiselle, qui ramène dans l'esprit de la magicienne le souvenir doux et triste de sa fille. Le rideau tombe.

Au troisième acte, nous assistons tout d'abord à l'ordination de Ghiselle. Cette cérémonie se passe à Paris, dans le baptistère Saint-Etienne, attenant à la basilique mérovingienne de Sainte-Marie. C'est un édicule octogonal, au plafond de bois supporté par de hautes colonnes (1). Au fond, par de larges portes ouvertes, on aperçoit une partie de la nef de l'église Sainte-Marie, de laquelle Frédégonde, assise sur son trône et entourée de ses leudes, assiste à la cérémonie.

C'est l'évêque Ambrosius (2) qui procède à l'ordi-

---

(1) Dans les *Récits*, il y a de belles descriptions d'églises du temps. Voir notamment, dans le *Troisième Récit*, page 70, la description de la petite église Saint-Martin, à Rouen, où se réfugièrent Brunehilde et son époux Mérowig, fils de Hilpérik, pour échapper à la colère de ce dernier, que leur mariage avait exaspéré. — Voir aussi, dans le *Quatrième Récit* (pp. 130 et 131), la description de l'église Saint-Pierre, à Paris. — Ces descriptions peuvent être très utiles pour les artistes qui feraient les décors de *Ghiselle*. Nous pensons qu'ils pourraient aussi très efficacement s'inspirer, pour le décor du troisième acte, de celle des *Sette Chiese* de Bologne, dont la disposition ressemble de la façon la plus frappante à celle du baptistère octogonal imaginé par le librettiste.

(2) Nous ne trouvons, dans les *Récits*, aucun type d'évêque qui corresponde exactement à Ambrosius. Ni Grégoire de Tours, l'auteur de l'*Histoire ecclésiastique des Francs*, — le principal document dont s'est servi Aug. Thierry, — ni Prætextatus, évêque de Rouen, ni saint Médard, évêque de Noyon, ni saint Germain, évêque de Paris, ne paraissent avoir servi de modèles à l'auteur du livret. Quant à saint Ambroise, évêque de Milan, il n'est pas contemporain des événements du drame, puisqu'il est mort en l'an 397 après J.-C.

nation de Ghiselle (1). Cette dernière prononce les vœux de chasteté, d'humilité et de pauvreté; elle renonce à l'amour de Gonthram, qu'elle croit mort, et se consacre au Seigneur Jésus.

« Et maintenant, debout, épouse du Seigneur, sainte diaconesse, ô Ghiselle, ò ma sœur ! » lui dit Ambrosius en terminant.

Frédégonde entre avec ses leudes dans le baptistère et raille cyniquement Ghiselle. L'évêque lui ordonne de se taire et, comme elle lui résiste, il la force à quitter l'église (2). Ambrosius console Ghiselle, que cette scène a indignée.

Restée seule, la diaconesse se livre à son désespoir ; ne pouvant s'abstraire de la pensée de Gonthram, elle s'exalte dans son souvenir et va jusqu'à supplier Jésus de faire paraître son amant devant elle ; mais Jésus n'exauce pas sa prière. Alors, dans un mouvement de révolte, perdant sa confiance en Christ, elle implore les divinités païennes qu'adora son enfance, de lui rendre son amant.

En coup de théâtre — c'est le cas de le dire, — Gonthram apparaît, le front souillé de sang.

---

(1) Voir, dans le *Cinquième Récit* (t. II, pp. 237 et 238), les circonstances dans lesquelles saint Médard, évêque de Noyon, consacra diaconesse la reine Radegonde : dans *Ghiselle*, la situation est pour ainsi dire renversée, puisque c'est contrainte et forcée que la captive subit l'ordination, tandis que Radegonde doit pour ainsi dire forcer l'évêque à procéder à cette cérémonie.

(2) Cf. *La Légende dorée* de Jacques de Voragine (trad. Teodor de Wyzewa, p. 223). Jacques de Voragine y rapporte que saint Ambroise, évêque de Milan, refusa en termes très nobles et très courageux l'accès de l'église de Milan à l'empereur Théodose, qui avait commis la cruauté de faire tuer, à la suite d'une révolte, cinq mille habitants de Thessalonique.

Il enlace Ghiselle et s'apprête à fuir avec elle. Mais l'évêque l'arrête au seuil du baptistère ; s'adressant tour à tour à Ghiselle et à Gonthram, il les conjure, inutilement, de se séparer. En vain, il les menace de l'anathème : pour toute réponse, Gonthram enlace de nouveau Ghiselle et, l'entraînant sur les marches de l'autel, lui donne un baiser sur le front (1).

L'évêque, entouré de prêtres, se décide à prononcer contre les amants sacrilèges la formule de l'anathème (2); en se retirant, il ordonne à ses diacres de clouer les portes du baptistère : « Et maintenant, murez ces morts dans leur tombeau ! »

Gonthram, resté seul avec Ghiselle, lui propose de fuir; mais elle a perdu la raison et ne reconnaît plus son amant.

On entend au dehors le bruit des marteaux clouant les portes. La foule ameutée a mis le feu au baptistère ; des flammes illuminent la scène ; un pan de muraille s'écroule ; par la brèche ouverte, Gonthram s'élance au dehors, entraînant Ghiselle qui se débat.

Un changement à vue nous montre, au loin, les amants dans une barque, sur la Seine, fuyant vers la rive opposée, tandis qu'au devant du théâtre, l'évêque désigne les fugitifs à la vindicte de la populace.

---

(1) Dans sa préface des *Récits* (t. I, p. 14), A. Thierry parle de « l'esprit de révolte et de violence régnant jusque dans les monastères de femmes », à l'époque décrite. Ceci est à rapprocher de l'attitude de Ghiselle dans le troisième acte du livret.

(2) Voir, dans le *Sixième Récit* (t. II, p. 265), la formule de l'anathème prononcée contre Leudaste. Cette formule, très longue et fort belle, a été réduite pour les besoins de la scène, dans *Ghiselle*.

Au quatrième acte, le librettiste nous introduit dans la chaumière de Gudruna.

La magicienne se livre à des incantations. Elle consulte les runes pour savoir si Ghiselle vit encore. Au moment où, convaincue qu'elle n'est pas morte, elle s'écrie : « Viens ! viens ! viens ! », la porte s'ouvre brusquement : Gonthram ensanglanté, se précipite dans la cabane, traînant Ghiselle après lui.

Il demande asile ; Gudruna refuse ; Ghiselle, croyant que Gonthram est un démon, demande à Gudruna protection contre lui : la sorcière la repousse durement. Mais Ghiselle se met tout à coup à chanter la chanson dont Gudruna a bercé son enfance ; elle évoque le vieux donjon de sa famille, la fanfare de ses frères et les yeux charmeurs de la reine, sa mère.

Plus de doute ! Gudruna a reconnu sa fille. Mais le danger extérieur augmente à chaque moment. Certain de la mort, Gonthram veut frapper Ghiselle pour se frapper ensuite lui-même ; la magicienne l'en empêche et lui propose la mort par le poison. Elle exalte l'amour et la mort et fait boire du poison à Gonthram et à Ghiselle, après avoir consacré leur union par une cérémonie mystique.

Ghiselle se jette dans les bras de son époux, qu'elle reconnaît enfin. Sous l'effet du poison, les amants délirent : ils ont devant eux la vision du paradis d'Odin, d'un monde qui doit les affranchir de tout obstacle et consacrer l'éternité de l'amour. Le poison a fait son œuvre. Gudruna extatique, implore Odin pour qu'il reçoive les amants dans le Walhalla.

Des soldats et des gens du peuple apparaissent au seuil de la cabane. La sorcière, d'un geste de bravade, leur montre les deux corps étendus.

***

M. G.-A. Thierry nous apprend dans sa *Préface* (1) que, « dans sa donnée première », *Ghiselle* « était de plus large envergure et comprenait cinq actes. Gonthram, révolté contre Frédégonde, lui enlevait son royaume et faisait couronner Ghiselle, arrachée à un cloître. Mais soudain, au milieu des acclamations de tout un peuple, l'évêque se dressait en face du soldat, lui réclamait la diaconesse parjure, sans pitié fulminait l'anathème, et, victorieux de ce vainqueur, livrait les deux amants à toutes les violences d'une populace en délire... »

Le librettiste ajoute que si, dans la nouvelle version, « l'action dramatique a gagné peut-être en concision intensive (?), peut-être aussi a-t-elle perdu en vérité, en ampleur et — qu'on me pardonne ce mot ambitieux — en philosophie ».

N'ayant pas sous les yeux le texte primitif du livret, nous ne pouvons dire à bon escient si le jugement de M. Thierry sur sa propre œuvre est fondé ou non. Quoi qu'il en soit, « en restreignant l'effort » pour « les nécessités de l'*exécution* musicale », l'auteur du poème a abouti, peut-être sans s'en douter, à faire de la fin de son drame la meilleure partie de son travail.

Franck a-t-il été pour quelque chose dans cette modification? Bien que la question n'ait qu'une importance accessoire, il ne serait cependant pas tout à fait sans intérêt d'en connaître la solution (2).

---

(1) Voir cette *Préface*, reproduite en son entier aux pages 130 et 131, note 1.

(2) Voir la note 2, page 32, dans laquelle nous avons déjà posé cette question.

* * *

En nous faisant savoir dans sa *Préface* quelles ont été ses intentions en écrivant *Ghiselle*. M. G.-A. Thierry nous facilite grandement notre tâche de critique.

Son œuvre a des prétentions à la fois dramatiques, psychologiques et philosophiques. Voyons si, à ces trois points de vue, il est parvenu à faire de *Ghiselle* ce que nous souhaiterions qu'elle fût :

En ce qui regarde la *conception dramatique*, il nous paraît que le sujet choisi est des plus heureux. Il comporte un conflit d'événements et de sentiments qui sont de nature à prêter aux plus beaux développements.

Et nous avons hâte d'ajouter que l'exposé du conflit, au premier acte, nous est — théoriquement du moins — présenté dans toutes les règles de l'art. Contrairement à ce qui se passe dans *Hulda,* nous n'avons pas à attendre longtemps avant de savoir que toute l'action va pivoter sur l'amour de Gonthram pour Ghiselle, amour persécuté par Frédégonde, dont la passion dédaignée s'est changée en haine.

Mais, malgré son intention nettement formulée de faire un « drame lyrique » d'action intérieure, M. Thierry s'est, en réalité, très fortement rapproché du mélodrame. Cela est dû, pensons-nous, à deux motifs : l'un de forme et l'autre de fond :

M. Thierry ne sait pas écrire ; il n'a pas la pratique du style, et moins encore celle du vers. Si le livret de *Hulda* manifeste de la part de son auteur une certaine expérience de l'écriture versifiée (1), celui de *Ghiselle*,

---

(1) M. Grandmougin est assez connu comme poète. Certaines de ses petites pièces, notamment celles que M. Gabriel

également écrit en vers rimés, dénote une extrême maladresse dans le maniement de la forme, un trop grand et trop perceptible effort, une incapacité d'alléger ce qui est lourd et d'apercevoir ce qui, au point de vue de la scène, peut paraître inélégant et vulgaire (1).

D'autre part — et ici, nous entrons dans le domaine du fond, — M. Thierry a accordé trop d'importance à certains événements du drame, qui, tout en étant étroitement liés à l'action, confèrent cependant à celle-ci une allure trop exclusivement extérieure. Exagéré jusqu'à la puérilité, ce défaut a pour effet de suggérer, à plus d'une reprise, une regrettable impression de mélodrame.

Dans le « drame lyrique », le côté purement extérieur est hors de saison. En thèse générale, l'émotion « dramatique » doit jaillir bien plus du conflit intérieur que des incidents — le plus souvent matériels — qui

---

Fauré a mises en musique (*Poèmes d'un jour* : *Rencontre*, *Toujours* et *Adieu*), sont même élégantes de forme, et sont d'un sentiment raffiné.

(1) Citons comme exemples, pris au hasard, dans le premier acte : Partition, page 35 : « ... de désirs j'ai senti palpiter tout mon être, et sur mon cœur passe un long frisson d'amour »; page 41 : « ... Encore un baiser amoureux! »; page 52 : « Theudebert, sois content! »; page 55 : « Et puisque je commande, elle m'obéira! »; page 56 : « Gonthram, le détesté, que pourtant j'aime, infâme! »; page 63 : « Tue, et tue encore, ma charmante! » (*ma charmante*, c'est l'épée de Ghiselle); page 86 : « On doit savoir souffrir, lorsqu'on a tant souffert, ma charmante » (ici, *ma charmante*, c'est Ghiselle); page 87 : « Ah! tu veux de l'amour!... Theudebert! Theudebert! » (Frédégonde, comme on le voit, est d'une poissardise peu commune!); etc., etc. — La partition pour piano et chant, de laquelle nous extrayons ces citations, a été éditée en 1896, par M. Choudens.

servent de charpente, de cadre indispensable au développement de ce conflit. Or, spécialement dans ses deux premiers actes, M. Thierry a pour ainsi dire noyé l'action intérieure, en allongeant indéfiniment les épisodes mélodramatiques, en plaçant dans un cadre écrasant par son ampleur et sa dorure, le tableau rétréci du conflit passionnel qu'il a voulu représenter.

Qu'à ce point de vue on examine *Tristan et Isolde :* c'est le type le plus caractéristique du drame lyrique, dans lequel le développement du conflit psychologique entraîne inévitablement la réduction de l'action matérielle. Certes, il ne faut pas faire de cela un dogme, et dire qu'un drame ne peut être bon si l'on n'a pas pris *Tristan* pour modèle. Le génie dramatique de Shakespeare n'a-t-il pas précisément consisté à équilibrer à tel point ces deux modes d'action, que la psychologie profonde des personnages surgit tout naturellement du simple déroulement des événements? Mais le drame lyrique exige plus de concentration que le drame parlé ; l'usage du chant, plus conventionnel que celui de la parole (1), ne se justifie pleinement que dans l'expression des sentiments religieux ou humains ou, sous forme de récits, des événements passés devenus en quelque sorte légendaires (2). Le procédé

---

(1) Nous employons ici le mot : *conventionnel* dans un sens purement formel ; car, en ce qui concerne l'*essence* même de la musique, nous pensons que, quand elle est réellement inspirée, elle n'est nullement conventionnelle. Elle exprime même certains sentiments avec plus de spontanéité et mieux que le langage parlé.

(2) Exemples : Récit de la *Messagère* dans l'*Orfeo* de Monteverdi. — Songe d'*Iphigénie en Tauride* (Gluck). — Vision d'*Euryanthe* (Weber). — Récit de *Tannhäuser* (Le pèlerinage à Rome). — Récits de *Siegmund* (Walkyrie) et de *Siegfried* (Crépuscule des

artificiel du récitatif et de ses succédanés est la preuve la plus démonstrative de l'incapacité relative de la musique à rendre d'une façon émouvante la réalité actuelle ou immédiate (1).

Le livret de M. Thierry est donc loin de répondre, dans son ensemble, à l'opinion favorable que pourrait en donner sa *Préface*. Il a cependant une grande qualité : ce n'est plus un poème d'opéra, selon la formule romantique ; ce n'est plus une succession de « tranches », que l'on peut séparer les unes des autres sans leur nuire; et si nous tenons particulièrement à insister sur ce point, c'est parce que certains critiques, ne jugeant que d'après de vagues apparences, ont trop incliné vers l'opinion qui consiste à représenter *Ghiselle* plutôt comme un opéra que comme un drame lyrique. Tel M. Destranges (2), qui, parlant du livret de *Ghiselle*, dit entre autres, à côté de jugements très concordants avec ceux que nous venons d'émettre, que « c'est une pure donnée d'opéra, et non de drame lyrique ». M. Servières (3) est bien plus sévère encore : pour lui, le poème de *Ghiselle* est franchement « mauvais; le procédé de M. Thierry est emprunté à l'opéra historique meyerbeerien : il comporte, comme ce dernier, des chœurs de victoire, une marche triomphale, une chanson à boire, une captive insultée par une reine hautaine et sans pitié, etc. ». Nous pensons

---

Dieux), etc. — Dans *Ghiselle*, le rappel de l'enfance de Ghiselle et l'évocation du passé par Gudruna sont des épisodes particulièrement heureux au point de vue dramatique.

(1) Aussi considérons-nous comme une erreur le réalisme d'un Charpentier (*Louise*) et le *vérisme* des Italiens contemporains.

(2) *L'Œuvre lyrique de César Franck*. Paris, Fischbacher, 1896.

(3) *La musique française moderne*. Paris, Havard, 1897.

que si M. Servières s'était donné la peine d'aller au delà du premier acte, et d'examiner ce dernier d'une façon moins superficielle, il eût acquis la conviction que le livret de M. Thierry ne mérite pas cette grossière assimilation avec les poèmes que faisait un Scribe pour un Meyerbeer.

Le travail de M. Thierry est certainement supérieur, comme fond, à celui qu'a réalisé M. Grandmougin dans *Hulda*. Il a plus d'unité, il est mieux équilibré et nous conduit avec beaucoup plus de sûreté dans le cœur de l'intrigue; bref, il est moins « opéra ». Dans *Hulda,* les épisodes qui interrompent l'action et qui contribuent par là à diviser le poème en « tranches » (scènes de cérémonie et ballet) sont beaucoup trop fréquents, et si le génie de Franck n'avait pas su neutraliser ce manque d'unité en donnant à sa musique une atmosphère d'ensemble surprenante, nous nous serions presque trouvés en face d'un « opéra » selon l'ancienne formule.

Dans *Ghiselle,* par contre, il n'y a en réalité que deux épisodes de ce genre, et ils ont le rare mérite de ne pas interrompre l'action. Bien au contraire, la scène guerrière du début, introduit admirablement le drame (1 et 2), et la scène de l'ordination de Ghiselle est peut-

---

(1) Cf. la belle scène de cérémonie guerrière par laquelle débute le *Roi Arthus* de Chausson.

(2) Nous ne savons s'il y a lieu d'attacher une valeur intrinsèque véritable à l'article que M. Paul Montigny a consacré à *Ghiselle*, dans le *Figaro* du 8 avril 1896, au lendemain de la première à Monte-Carlo. Plusieurs de ses appréciations dénotent un esprit peu raffiné. Mais nous acceptons d'enthousiasme son jugement, lorsqu'il qualifie la *Marche avec chœurs*, qui ouvre le premier acte, de « monument d'une architecture ferme, éclatante et majes-

être la meilleure du livret : au point de vue littéraire, parce qu'elle est mieux écrite que les autres, et au point de vue dramatique, parce que M. Thierry a su tirer parti de cette émouvante cérémonie pour accentuer l'intensité du drame intime.

Ce qui a induit M. Destranges et M. Servières en erreur, c'est assurément la grande maladresse et la lourde inexpérience du librettiste dans la mise en scène de certains détails épisodiques. D'évidentes fautes de goût viennent, en effet, à plusieurs reprises, gâter les situations dramatiques les plus poignantes. Nous n'insisterons pas sur les infiniment petits, mais nous devons signaler quelques taches qui enlèvent à ce livret une grande partie de son mérite :

Au premier acte, la « Scène de séduction » (1) (partition, pp. 72 et ss.), déjà odieuse par elle-même, est rendue plus odieuse encore par le fait que l'auteur du poème y fait assister Ghiselle, sous la surveillance de deux leudes.

Quant à la scène VII (pp. 98 et ss.), elle est parfaitement inutile : les fanfaronnades et les provocations de Theudebert, qu'il était néanmoins utile d'esquisser, afin que le caractère de ce personnage fût bien mis en vedette, ne nous intéressent pas assez pour faire l'objet, non seulement d'une scène entière du premier acte, mais encore d'une scène nouvelle du deuxième acte (pp. 125 et ss.). Ce deuxième épisode est d'ailleurs maladroitement interrompu par l'arrivée de Ghiselle,

---

tueuse », de « portique colossal sous lequel la partition toute entière semble s'engager avec Gonthram victorieux, laissant derrière elle une traînée de pourpre et d'or ».

(1) M. Thierry a la naïveté d'intituler ainsi cette scène !

qui donne lieu à un trio, scène d'ensemble ultra-conventionnelle, dont le texte est d'une décevante banalité et dont l'effet est déplorable au point de vue dramatique. Le duel terminé, il était vraisemblable que Theudebert, épargné par Gonthram, allât rapporter à Frédégonde, dans leur version vraie ou fausse, les faits qui s'étaient passés; les amants devaient se rendre compte du danger et fuir. Mais, bien au contraire, ils demeurent, et échangent de longs serments d'amour. Aussi, la reine arrive juste à point pour les surprendre, les invectiver et organiser la vengeance. La scène VI (pp. 156 et ss.), au cours de laquelle ces derniers épisodes ont lieu, est, d'un bout à l'autre, conçue dans un style mélodramatique ridicule. Les imprécations réciproques de Frédégonde et de Ghiselle sont d'une rare vulgarité et les paroles ironiques de Frédégonde, adressées au cadavre de Gonthram, sont presque aussi odieuses que la présence de Ghiselle à la « Scène de séduction » du premier acte.

Au troisième acte, le coup de théâtre de l'arrivée de Gonthram dans le baptistère est une faute de goût fondamentale : il eût été très souhaitable que Gonthram et Ghiselle se fussent rejoints, après l'ordination, d'une manière moins mélodramatique.

Nous n'aimons pas beaucoup non plus le changement de décor qui clôture le troisième acte. Il est tout à fait inutile, et l'on pourrait avantageusement le supprimer.

Dans le quatrième acte, il n'y a aucune critique à formuler au point de vue dramatique; toute cette fin du livret — et c'est là une qualité inappréciable, dont les critiques n'ont pas assez tenu compte, — est supé-

rieurement traitée : convenablement écrite, fort concise, disant très bien ce qu'elle veut dire, très « musicable », elle surpasse de beaucoup la fin de *Hulda*, qui est illogique, mal équilibrée et gâtée par l'invasion inopportune d'une foule qui encombre la scène de sa présence, et le drame de ses réflexions oiseuses.



Voyons maintenant si, au point de vue « psychologique », M. Thierry a bien réalisé ses intentions.

« Quatre personnages principaux, symboliques entités, dit-il dans sa *Préface* (1), conduisent l'action et font évoluer le drame :

» *Ghiselle*, la femme germanique, véhémente dans ses haines, farouche en son amour, devenue chrétienne, mais ignorant le Christ et, même sous le voile de la diaconesse, lui préférant ces dieux humains aux terrestres passions : les sensuelles déités du Walhalla ;

» *Gonthram*, le soldat neustrien généreux, mais inculte nature, orgueil indompté, honneur indomptable, rebelle à toute contrainte, vaniteux et chevaleresque : un de nos ancêtres ;

» *Gudruna*, la vagabonde adoratrice d'Odin, — l'*allruna* résignée et craintive, gardant en sa vie misérable la religion de ses divinités vaincues, de ses temples abolis, — fantôme crépusculaire des jours finissants et bientôt disparus ;

» L'évêque *Ambrosius*, l'homme des temps nouveaux, déjà le prêtre du moyen-âge, champion de la force morale en conflit avec la force brutale, et faisant

(1) Voir la *Préface*, page 130, note 1.

courber la barbarie frémissante devant son Dieu, devant la Croix, devant lui-même.

» D'autres figures ont encore été placées dans cette ébauche, pour rendre plus complet le bizarre tableau de cette bestiale humanité, l'atroce et lubrique *Frédégonde,* le féroce *Theudebert*, d'ailleurs une simple esquisse, l'un et l'autre (1). »

Comme on le voit, le librettiste de *Ghiselle* s'était tracé un « programme psychologique » intéressant par ses contrastes, par ses nuances et par l'atmosphère particulièrement pittoresque dans laquelle devaient se mouvoir les acteurs de son drame.

Qu'a-t-il réalisé en fait?

L'un de ses personnages principaux, Gudruna, ne laisse rien à désirer. Nous ne voyons vraiment pas quelles critiques précises, en dehors de celles qui con-

---

(1) M. G.-A. Thierry, en présentant ainsi au public ses personnages principaux, a imité son père, qui, dans la *Préface* des *Récits* (pp. 14, 15), décrit de la manière suivante les quatre figures-types qui vont évoluer dans ses *Récits* :

« *Frédégonde*, l'idéal de la barbarie élémentaire, sans conscience du bien et du mal.

Hilpérik, l'homme de race barbare, qui prend les goûts de la civilisation et se polit à l'extérieur, sans que la réforme aille plus avant.

Mummolus, l'homme civilisé qui se fait barbare et se déprave à plaisir pour être de son temps.

Grégoire de Tours, l'homme du temps passé, mais d'un temps meilleur que le présent, qui lui pèse, l'écho fidèle des regrets que fait naître dans quelques âmes élevées une civilisation qui s'éteint. »

Comme cette concision élégante fait regretter que M. G.-A. Thierry n'ait pas été aussi bien doué que son père au point de vue du style !

cernent l'originalité et la pureté du style, on pourrait diriger contre la manière dont M. Thierry a compris ce rôle : théâtralement, il tient très bien, et il n'est pas douteux qu'à la scène, les parties du drame dans lesquelles intervient la magicienne soient d'un effet certain et du meilleur aloi.

Gonthram et Ghiselle se valent à peu près, comme réalisation; dans l'ensemble, leur caractère est bien tracé : tous deux ont une individualité qui apparaît nettement, mais qui est présentée, à diverses reprises, d'une manière plus ou moins gauche. Si, en ce qui regarde la forme, et spécialement le langage, Ghiselle est inférieure à Gonthram, par contre, en ce qui concerne le fond, ce dernier n'est pas tout à fait au niveau de la captive de Frédégonde. Le caractère de Ghiselle était d'ailleurs — ne perdons pas cela de vue —, plus facile à dépeindre que celui de Gonthram.

L'évêque Ambrosius pouvait donner lieu à une fort belle création. M. Thierry a fait de lui un personnage qui nous satisfait peut-être entièrement au point de vue scénique, — en ce sens que rien, dans son rôle extérieur, ne nous paraît choquant, — mais qui, *humainement*, n'est pas l'homme que nous aurions imaginé sous les traits de celui que nous promet le librettiste dans sa *Préface*.

En effet, pendant toute la scène de l'ordination, il nous apparaît grand et humain : quand Frédégonde veut le braver, il a, à son adresse, des paroles de noble indépendance. Mais lorsque Gonthram arrive, son attitude change brusquement; il perd de vue que Ghiselle a subi l'ordination non seulement contrainte et forcée par les manœuvres de Frédégonde, mais encore dans la pensée que Gonthram est mort. Oubliant

la perfidie de la reine, érigeant la discipline ecclésiastique « formelle » au-dessus de tout sentiment humain, il fulmine durement l'anathème contre les deux amants. La transition heureuse que M. Thierry a ménagée entre ces deux attitudes si contrastantes, en nous montrant l'évêque suppliant Gonthram de renoncer à l'amour de Ghiselle (1), n'atténue pas suffisamment le côté artificiel et antipathique de ce brusque changement.

Ambrosius ne se conduit donc pas tout à fait en « champion de la force morale en conflit avec la force brutale ». Au contraire, en obéissant, *au fond,* à Frédégonde, il se fait le serviteur de la force brutale, et en sacrifiant à un amour divin, obtenu par stratagème et par contrainte, un amour humain d'une absolue pureté et qui n'est nullement une manifestation de la « barbarie frémissante » (2), il est loin de se montrer l'apôtre de « la force morale ».

Nous avions cru tout d'abord que c'était par un souci exagéré de la vérité historique que l'auteur du livret de *Ghiselle* avait donné à Ambrosius cette allure de fanatique, incompréhensif des sentiments humains : nous nous étions trompé. Les principaux types d'évêques qu'Augustin Thierry met en scène dans ses

---

(1) Voir partition, page 220. — *L'évêque* : « O Gonthram, ô mon fils, je conjure... Mon Dieu sera cruel à si cruelle injure !... Ton vieil évêque, ami, te supplie humblement... Pour l'ombre d'un plaisir (!), le moment d'un moment, ne va point expier de vains baisers de femme durant l'éternité de l'implacable flamme. »

(2) Il est d'ailleurs à remarquer que M. Thierry a fait de Gonthram et de Ghiselle des personnages moralement supérieurs à ceux qu'il nous présente dans sa *Préface.* Il a notamment singulièrement idéalisé leur amour.

Récits, ne répondent que fort peu à celui d'Ambrosius. Grégoire de Tours, l'auteur de l'*Histoire ecclésiastique des Francs*, est « l'homme du temps passé, mais d'un temps meilleur que le présent qui lui pèse, l'écho fidèle des regrets que fait naître dans quelques âmes élevées, une civilisation qui s'éteint » (1).

L'évêque de Rouen, Prætextatus (*Troisième Récit*), forme un contraste complet avec Ambrosius, parce que, humain avant tout, il s'expose à la plus terrible des vengeances en prenant pitié de l'amour de Brunehilde et de Mérovig, et en les mariant clandestinement.

M. G.-A. Thierry voudrait nous faire croire que l' « atroce et lubrique (!) Frédégonde » n'est qu'un personnage accessoire, « une simple esquisse ». Malheureusement, il n'en est rien. La reine est bel et bien l'un des personnages principaux du drame, et c'est d'autant plus regrettable, qu'à force de vouloir la rendre odieuse, le librettiste l'a rendue psychologiquement invraisemblable.

La Frédégonde historique, même en admettant que le chroniqueur du temps n'ait pas voulu la rendre plus mauvaise qu'elle n'était, est une vraie femme, monstrueuse si l'on veut, à certains égards; mais, quand on examine l'ensemble de ses faits et gestes, on a le sentiment qu'elle a pu exister avec le caractère qu'on lui donne, avec les actes qu'on lui prête. Que l'on examine attentivement, dans les *Récits des temps mérovingiens*, les traits psychologiques de la reine de Neustrie : on verra combien elle est toujours logique avec elle-même et combien, lorsqu'elle commet des actes de cruauté, elle a toujours la préoccupation

(1) Voir *Préface* des *Récits*, page 15.

de faire croire, par les moyens les plus hypocrites, les plus perfidement féminins, qu'elle n'est en rien coupable de ces atrocités (1).

N'est-elle même pas accessible à la pitié? Voyant mourir ses fils l'un après l'autre, n'est-elle pas prise de remords violents et ne décide-t-elle pas d'amener son mari à supprimer des impôts très lourds qu'elle-même l'avait forcé à établir? (2).

M. Thierry fils a eu le tort de vouloir accumuler en l'espace de quelques heures le maximum possible d'horreurs sur ce personnage : il en a fait un monstre irréel, cynique dans l'impudeur (3) et dans la cruauté (4), bref, antihumain.

Le Theudebert du librettiste est, lui, plus humain que sa Frédégonde. La lâcheté, combinée avec la fanfaronnade et le manque de scrupules, est un vice propre à beaucoup d'hommes : l'histoire nous en donne maints exemples. Mais ce Theudebert, que M. Thierry qualifie à tort de « féroce » dans sa *Préface*, la férocité n'étant pas la dominante de son caractère, est présenté par l'auteur avec une telle maladresse, qu'il nous apparaît comme un pantin sot et ridicule, dont les

---

(1) Voir spécialement, à ce sujet, dans le *Quatrième Récit*, son attitude à l'occasion du meurtre de l'évêque Prætextatus, ordonné par elle.

(2) Voir le *Septième Récit des Temps mérovingiens*, paru seulement en 1885, dans la grande édition des *Récits*, avec dessins de J.-P. Laurens.

Ce même trait de l'histoire de Frédégonde est rapporté dans *Dix ans d'études historiques*, par Aug. Thierry. Bruxelles, Lacrosse, 1836, p. 290.

(3) Se rappeler la « Scène de séduction » du premier acte.

(4) Voir les insultes adressées au corps de Gonthram, qu'elle croit mort.

défauts et les vices mal dépeints sont totalement dénués d'intérêt esthétique.

Heureusement, les personnages les mieux typés par M. Thierry sont précisément ceux qui, dans sa pensée, étaient destinés à jouer les rôles prépondérants : cette circonstance est essentielle et sauve l'œuvre du ridicule.

* * *

Comment le librettiste a-t-il traité la partie *philosophique* de son drame?

Nous ne discuterons pas la question de savoir si l'introduction, dans le drame lyrique, d'un élément philosophique, est de nature à augmenter l'intérêt qui s'y attache.

Nous croyons — ceci pour résumer en un mot notre manière de voir à cet égard — que lorsqu'une pensée ou un sentiment d'origine philosophique viennent élargir et ennoblir l'atmosphère dramatique et psychologique d'une œuvre, celle-ci acquiert immédiatement une valeur plus universelle, plus durable, plus humaine (1). Et l'on conçoit que lorsqu'un musicien de génie rencontre, dans le livret d'un drame lyrique, des pensées et des sentiments de cette nature, il sente monter en lui l'inspiration et exprime avec une conviction et une foi redoublées ce que ces pensées et ces sentiments ont fait surgir en lui d'enthousiasmes, de joies et de douleurs sacrées.

Il semble que M. Thierry ait eu conscience de cette

---

(1) Au surplus, nous adoptons complètement dans cet ordre d'idées les vues que M. Alfred Ernst a si bien exprimées dans *L'Art de Richard Wagner. — L'œuvre poétique*, chapitre XV. *L'Art religieux*, pages 294 et suivantes. (Paris, Plon, Nourrit et Cie, 1893.)

faculté d'évocation : c'est ce qui explique le passage suivant de sa *Préface* (1) : « Enfin, et remplissant le drame, s'agite ou se lamente l'éternelle passion, l'éternelle folie, l'éternelle souffrance, l'amour!

» Dépeindre en une âme primitive tous les transports de cet amour, la mettre en lutte ouverte contre la convention sociale et la loi religieuse de son temps, puis, quand elle est brisée par cette lutte sans merci, lui trouver un refuge dans la vieille croyance des ancêtres, le paganisme, fils des Aryas, qui sanctifiait la démence, glorifiait le suicide et poétisait la mort : telle fut la pensée inspiratrice de cet ouvrage. »

Ce thème, par sa conclusion finale, rappelle plus ou moins, dans un autre esprit toutefois, la conception de *Tristan et Isolde*. Mais nous croyons qu'on pourrait beaucoup plus justement le comparer à celui que développe M. Vincent d'Indy dans son poème de *Fervaal,* si intéressant et si bien conçu au point de vue dramatique. De part et d'autre, un amour qui ne peut surmonter, dans la vie, les obstacles qui s'opposent à sa réalisation, trouve sa glorification dans une mort victorieuse et libératrice. Le rapprochement peut même être poussé plus loin, jusque dans la succession des états d'âme par lesquels passent les héros des deux drames. Un serment dont dépendent sa gloire et ses victoires interdit au chef celte Fervaal l'amour de Guilhen, l'enchanteresse sarrasine. Gonthram, le Neustrien, le chrétien, est également séparé de la captive païenne par tous les obstacles qu'accumulent entre deux amants des différences de race et de religion, obstacles auxquels s'ajoutent ici — malheureu-

(1) Voir cette *Préface*, page 132, note 1.

sement pour la portée du drame — la haine et la jalousie de Frédégonde. La destinée temporelle, guerrière des deux héros, leur interdit tout d'abord leur amour. C'est dans le renoncement par le sacrifice que Fervaal et Ghiselle, vaincus par la vie, songent donc à s'anéantir. Tous deux sont désespérés et croient leur amour à tout jamais perdu. L'entrée de Gonthram dans le baptistère correspond à l'appel lointain de Guilhen, sur le champ glacé de Cravann, et la révolte de l'amour reconquis, de l'espoir enfin ressuscité, contre le prêtre entre les mains duquel le serment du sacrifice avait été prononcé, — qu'il s'appelle Arfagard ou Ambrosius, peu importe, — dresse, dans le même mouvement de violence, les deux héros contre le nouvel obstacle que leur oppose le pouvoir spirituel : la règle morale à laquelle ils doivent obéir. La nature humaine succombe sous tant d'épreuves, et ce n'est que de « la mort » que peut « naître le nouvel amour ».

Mais, alors que dans *Fervaal* le poème entier est consacré à dépeindre, avec une logique et une hauteur de vues remarquables, les différentes phases du conflit passionnel, dans *Ghiselle*, cet exposé est altéré par l'intervention brutale de personnages secondaires, dont les violences n'ajoutent rien à l'angoisse du drame intime et contribuent, au contraire, à en distraire l'attention.

Ce n'est pas à dire que M. Thierry ait présenté d'une façon particulièrement malhabile les événements qui donnent lieu à la lutte qui prépare la conclusion de son drame. L'idée du diaconat de Ghiselle, créant désormais incompatibilité entre l'amour divin auquel elle s'est consacrée et son amour pour Gonthram, est fort bien trouvée, et, réalisée comme le librettiste l'a fait,

elle amène, de la façon la plus naturelle (1), le conflit tragique entre l'amour humain et les idées religieuses et sociales du temps, symbolisées par le pouvoir ecclésiastique. L'acuité du conflit est renforcée par le fait que Ghiselle croit à la mort de Gonthram en subissant l'ordination, et pense trouver, à l'abri du pouvoir spirituel personnifié par Ambrosius, un refuge contre les persécutions du pouvoir temporel représenté par Frédégonde.

Mais, s'il faut reconnaître que tout cela est bien imaginé, il est cependant impossible de ne pas critiquer la manière dont le librettiste a combiné l'action avec le conflit « philosophico-passionnel ». Il faut convenir qu'ici encore, ses instincts « mélodramatiques » l'ont mal servi. Il est certain, — et nous revenons forcément à présent sur ce que nous avons dit lorsque nous avons analysé *Ghiselle* au point de vue dramatique, — que M. Thierry a donné à l'exposé de la lutte de Gonthram et de Ghiselle contre le pouvoir laïque et contre le pouvoir ecclésiastique, une regrettable allure de mélodrame. Ses deux premiers actes sont particulièrement empreints de cette tare. La lutte des deux amants contre Frédégonde est présentée de telle façon, qu'on ne peut découvrir, dans aucun de ses épisodes, le côté « philosophique » que nous laisse entrevoir le librettiste dans sa préface. Et, sauf dans les passages pleins de poésie où intervient Gudruna, et dans le duo d'amour du deuxième acte, nous n'apercevons vraiment, dans ces deux premiers actes, qu'un conflit passionnel brutal et sauvage.

---

(1) Restriction faite, bien entendu, pour le coup de théâtre de l'arrivée trop opportune de Gonthram.

Par contre, dans le troisième, et surtout dans le quatrième acte, nous voyons peu à peu s'élever le niveau du drame, aussi bien en ce qui concerne le développement de sa pensée fondamentale, qu'en ce qui a trait à l'action. L'évasion des deux amants dans la religion libératrice et dans la mort, est traitée largement et en laissant de côté toute préoccupation d' « effet pour l'effet ». Il y a vraiment, dans cette fin de *Ghiselle*, une ambiance de lyrisme dramatique très pure et admirablement faite pour inspirer un musicien.

Ce qu'il y a peut-être de plus intéressant et de mieux développé dans tout le livret, c'est l'exposé du conflit, sinon de la fusion entre la religion nouvelle, le christianisme, et la religion ancienne, le paganisme. Dans cet ordre d'idées, M. Thierry a pu trouver des documents curieux dans l'œuvre de son père : *Les Récits des Temps mérovingiens* et les *Lettres sur l'Histoire de France*, contiennent plusieurs passages qui traitent de la transition, souvent pénible, jamais brusque, entre l'ancienne et la nouvelle croyance (1). Le librettiste de *Ghiselle* a bien mis à profit ces documents. Dès le deuxième acte, il nous introduit en pleine atmosphère païenne avec Gudruna, à qui Gonthram, converti au christianisme, jette à un moment donné sa phalère d'or, lui disant de la prendre, « mais au nom seul du Dieu Jésus » (partition, pp. 121 et 122). Plus loin, Gonthram et Ghiselle font, au pied de la croix, serment de s'aimer : l'amant invoque Jésus ; l'amante, les dieux du paganisme. Les deux invocations sont fort bien traitées.

Au troisième acte, Ghiselle, après avoir vainement

(1) Voir *Deuxième Récit* (t. II, p. 27) et *VIe Lettre sur l'Histoire de France* (pp. 81 et ss.). Bruxelles, Lacrosse, 1836.

imploré le Christ, afin qu'il fasse apparaître Gonthram à ses yeux, fait appel aux divinités païennes.

Enfin, au dernier acte, les circonstances ayant réuni Gudruna la prêtresse païenne, sa fille la diaconesse païenne, et Gonthram, le révolté contre la puissance ecclésiastique, leurs âmes se fondent dans une même aspiration : ils invoquent la mort, la vie nouvelle et éternelle, où l'amour, affranchi de tous liens peut se réaliser dans toute sa force et dans toute sa beauté.

Cet idéal, qui domine à la fois le christianisme et le paganisme pris dans leur sens étroit et dogmatique, ne traduirait-il pas ce que ces deux religions renferment de plus élevé, de plus profondément humain, et ne répondrait-il pas à ce besoin fondamental de l'esprit — besoin qui les a peut-être inspirées l'une et l'autre — de s'affranchir des limites qui lui sont imposées, et d'éclairer son effort et sa souffrance de l'espoir indestructible en un monde meilleur où ce fardeau d'impuissance ne l'oppressera plus? Les grands génies surgis depuis l'éclosion du christianisme n'ont-ils pas, en réalité, toujours suivi cette voie?

Nous disions, dans notre introduction, que Franck avait, dans ses deux œuvres de théâtre, apporté une ferveur toute spéciale à traiter musicalement, les passages dans lesquels M. Grandmougin et M. Thierry, ce dernier surtout, ont plus ou moins heureusement esquissé cette union de deux religions opposées, à la faveur d'un sentiment plus puissant, abolissant les divergences : amour ou crainte. Nous tenons à insister sur ce caractère du théâtre de Franck, car il nous semble révéler chez le grand mystique une tendance qui s'affirme encore davantage dans son poème *Psyché*, et qui semble faire de lui, à la fin du XIXe siècle, le

représentant isolé d'un art et d'un esprit que l'on retrouve en pleine efflorescence dans les chants de la *Divine Comédie* et dans les fresques de Giotto.



CHAPITRE II

LA PARTITION (1)

E premier acte de *Ghiselle* se passe à Paris, dans :

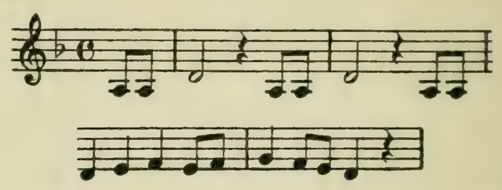
La grande salle du Palais des Thermes, devenue la résidence des rois mérovingiens de Neustrie. Le long des murs de la salle, on a dressé de longues tables pour un festin ; à droite, le trône de Frédégonde (p. 2 de la partition).

Avant le lever du rideau, un *Prélude* symphonique, annonçant la scène de « cérémonie guerrière » qui va suivre, fait retentir sa vigoureuse fanfare. Il est édifié sur deux thèmes principaux, que nous hésitons à qualifier de leitmotivs, parce qu'ils ont une signification purement extérieure et qu'on ne les retrouve qu'au premier acte. Le premier de ces thèmes nous introduit, dès l'abord, dans l'atmosphère guerrière

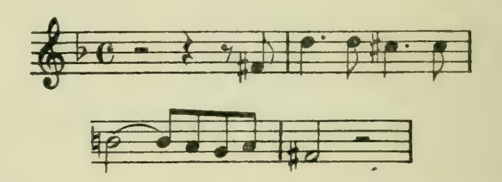
---

(1) Rappelons que M. Choudens a édité *Ghiselle* en 1896, pour piano et chant. C'est cette édition que nous suivrons dans notre analyse. M. Destranges (*op. cit.* p. 62) signale l'existence d'autres éditions.

qui sera celle de presque tout le premier acte. En voici le début :



Le second n'est autre que le thème du chœur de victoire, par lequel commence l'action (p. 7, mes. 3). Tandis que le premier apparaît dès la mesure initiale de la partition, le second ne se montre qu'à la page 4, sous la forme suivante :



Les deux thèmes se développent, dans le *Prélude*, sous diverses formes très simples, auxquelles se mêlent de rares motifs accessoires, — la plupart du temps, des successions d'accords, — qui accentuent encore l'allure guerrière de cette introduction (1).

Le rideau s'ouvre : Frédégonde est sur son trône, entourée de leudes.

---

(1) Le premier thème est développé, dans le *Prélude*, aux pages 2, 3, 4 (quatre premiers syst.) et 6 de la partition ; le deuxième thème, à partir de la seizième mesure de la page 4, jusqu'à la fin de la page 5.

Le lever du rideau coïncide avec une reprise du thème initial du *Prélude* (p. 6, dern. syst.; p. 7, premier syst.); les nobles gaulois et gallo-romains entonnent ensuite le chœur : « Honneur aux Franks victorieux ! » (p. 7, mes. 3) sur le deuxième thème de l'introduction; à l'accompagnement, surgissent à plusieurs reprises des développements de la fanfare du début, semblables à ceux du *Prélude* (1).

Des développements identiques se rencontrent dans la symphonie qui soutient le chœur suivant : « Gloire à Gonthram » (p. 10, mes. 4), chanté par des leudes et des nobles franks, et dans la reprise par ces derniers, du chœur : « Honneur aux Franks victorieux ! » (p. 13, dern. mes.) (2).

Le chœur : « Gloire à Gonthram » se termine par les harmonies émouvantes qui commentent les paroles : « En son âme a passé l'âme des grands aïeux » (p. 12, dern. syst., et p. 13, prem. syst.) et se rattache, par une habile transition, comportant l'emploi du thème initial de la partition (p. 13, dern. syst.), à la reprise du chœur : « Honneur aux Franks victorieux ! ».

Des trompettes retentissent au dehors, annonçant par leur fanfare l'arrivée du cortège de Gonthram (p. 16, depuis la mes. 9; p. 17, jusqu'à la mes. 7).

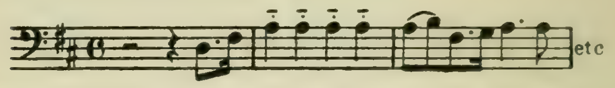
On voit bientôt défiler ce cortège au fond du

---

(1) Cf. page 7, dernière mesure; page 8, mesures 1 et 3; page 9, dernière mesure; page 10, trois premières mesures, avec page 2, mesures 10 et suivantes; page 3, mesures 5 et suivantes; page 6, mesures 9 et suivantes.

(2) Voir page 10 (outre la transition entre les deux premiers chœurs), mesure 7; page 11, mesure 3; page 14, mesure 6; page 15, mesures 3 et 5; page 16, mesures 5 et suivantes.

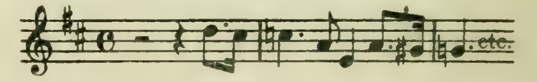
théâtre, aux sons d'une marche lourde et solennelle, dont les premières mesures :



rappellent la marche de *Sigurd Jorsalfar*, de Grieg.

Pendant le défilé, la foule assemblée sur la scène s'exclame et signale au fur et à mesure les arrivants : ce sont d'abord les *Leudes franks* (p. 17, trois. syst., à p. 20, deux. syst.); le thème initial de la marche commente leur passage, avec des alternatives de mode majeur et de mode mineur (p. 18, dern. mes.).

Ensuite, viennent les *Prisonniers de guerre*, « les Austriens vaincus, courbant leurs fronts vers la terre ». La marche prend ici des inflexions plaintives, qui traduisent l'abattement et la souffrance des vaincus. Le motif des « Prisonniers » débute ainsi :



Il s'annonce déjà à la page 20, mesure 7, et se développe jusqu'à la page 23, mes. 2, où il s'enchaîne avec les octaves et les accords solennels qui signalent l'entrée d'*Ambrosius, le saint évêque de Paris* (p. 23, mes. 3), pour reparaître à deux reprises pendant le passage de ce dernier, sous une forme qui le rapproche de certains aspects du motif initial de la Marche (1).

Mais voici Gonthram, le chef victorieux. Son arrivée est signalée par quatre accords doux et harmo-

(1) Cf. page 23, mesures 5 et suivantes, et page 24, mesures 1 et suivantes, avec page 18, mesures 1 et suivantes et mesures 6 et suivantes.

nieux (1) (p. 24, mes. 3), qui après un court développement mélodique (jusqu'au bas de la p. 24), ramènent insensiblement au thème du début de la Marche (p. 25, mes. 2), sur lequel les assistants chantent en chœur : « Gonthram au bras terrible ». Ce chœur se prolonge, entièrement bâti sur le même motif, jusqu'à la fin de la page 30. A un moment donné, sur les paroles : « Gloire à Gonthram », réapparaissent à l'orchestre les octaves et les accords qui signalent l'entrée de l'évêque (p. 29, mes. 6 et ss.; p. 30, mes. 2 et ss.). Une fanfare en triolets (depuis la p. 30, mes. 2) conclut brillamment l'introduction chorale.

Gonthram descend de cheval, et s'avance vers le trône de Frédégonde, à laquelle, en un récit assez court (p. 31 à 34, deux. syst.), largement écrit et de grande allure, il rend compte de sa victoire, et loue Dieu qui a permis aux Franks de vaincre.

Le récit de Gonthram est, en majeure partie, soutenu par de riches accords plaqués (surtout p. 31) (2) et par des fragments mélodiques dans lesquels on retrouve la fanfare signalée plus haut (3). Au moment où le chef de l'armée parle des vaincus, le thème des « Prisonniers » apparaît à l'orchestre (p. 32, dern. mes.) et se développe de la même manière que précédemment, mais en raccourci, jusqu'à la mesure 10 de la page 33.

Frédégonde descend de son trône; en même temps, la symphonie esquisse une déformation du thème prin-

(1) N'annonceraient-ils pas déjà que Gonthram, le leude invincible, va être le héros d'amour du drame?

(2) L'expression « accords plaqués » s'applique, bien entendu, à la réduction de la partition pour piano.

(3) Exemples : Page 31, mesures 4 et suivantes; page 34, mesures 2 et suivantes.

cipal de la Marche (p. 34, deux. syst.) : « Oui ! Gloire à Dieu, notre seigneur et maître, dit la reine, « Patrice et duc, je veux te garder à ma cour ! » Ces mots sont accompagnés d'un motif mélodique où s'attendrit le caractère solennel de la scène, préparant ainsi l'épisode qui suit. Tandis que Gonthram vient prendre place à côté de la reine, celle-ci exprime en aparté, l'amour qu'il a fait naître en elle. Cet aparté (p. 35) est souligné à l'orchestre, par un dessin mélodique ascendant et descendant d'un charme exquis d'inflexions.

Rappelée à la réalité, Frédégonde s'adresse à ses comtes, à ses markgrafs, à ses féaux, et leur demande de mêler leur joie à la sienne. Puis elle va se rasseoir, acclamée par ses leudes : « Hurrah ! Frédégonde a donné le signal du festin ! Du vin ! du vin ! ». De joyeuses fanfares éclatent à l'orchestre.

Les échansons versent à boire ; Theudebert se lève et, le gobelet en main, chante un hymne énergique, en deux strophes, « au vin gaulois » (pp. 39 à 43). M. Destranges (1) est bien injuste lorsqu'il dit, dans son analyse de *Ghiselle*, que cet air « n'offre rien de saillant ». « Quelle idée, ajoute-t-il, de donner au maître des *Béatitudes*, un air bachique à composer ! » Il est vrai que « l'air à boire » obligé de l'ancien répertoire, qui n'a le plus souvent d'autre raison d'être que l'effet certain qu'il exerce sur le public vulgaire, nous est devenu parfaitement insupportable. Mais, quelle qu'ait été la pensée de M. G.-A. Thierry à cet égard, il n'a pas eu tort d'introduire ces deux couplets dans son œuvre, car il a fourni à Franck l'occasion de créer

(1) *Op. cit.*, page 60.

un nouveau chef-d'œuvre. Oui, il peut sembler bizarre que l'auteur des *Béatitudes* ait pu réussir à composer un « air bachique » plein de fougue et d'entrain. Mais c'est le propre des grands génies, de ne se raidir dans aucune attitude, fût-elle sublime, et de conserver toujours assez de fantaisie et de bonhomie pour aborder les sujets les plus humbles après s'être consacrés aux plus élevés. Il faut donc s'incliner devant la réalité : le même homme qui écrivit le chœur céleste : « A jamais heureux les miséricordieux... » (1) a su mettre tant de vie dans cet « air à boire », que non seulement il ne rappelle en rien les « Doux nectar... » (2) et les « O liqueur enchanteresse... » (3) du répertoire, mais que toute comparaison inspire, à l'égard de ces dernières compositions, un sentiment de profond ennui et de légitime dégoût.

Cette chanson est précédée d'une courte introduction symphonique de rythme extrêmement accentué (mesure en 6/8), dont nous rencontrerons des fragments parfois déformés dans l'accompagnement de la partie chantée. Celle-ci a quelque chose de sauvage et de chaleureux, qui s'accorde bien avec l'atmosphère mérovingienne telle que la décrit Augustin Thierry.

A la fin des deux strophes, l'assistance enthousiaste célèbre en chœur les délices de l'ivresse ; cet ensemble, écrit également en 6/8, mais dans un mouvement beaucoup plus rapide que l'air bachique, est, comme celui-ci, plein de feu et d'emportement (pp. 43 à 49).

---

(1) *Les Béatitudes.*

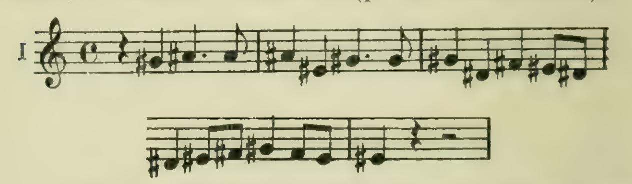
(2) Dans le *Faust* de Gounod.

(3) Dans le *Hamlet* d'A. Thomas.

Des fragments du prélude de l'air apparaissent dans sa partie symphonique, soit sous leur forme primitive, soit déformés ou même simplement dérivés (1).

Mais Theudebert, se faisant l'écho des désirs de l'assistance, rappelle à la reine, dans un récit plein d'ampleur, l'usage qui veut que la victoire soit célébrée dans un « bardit guerrier » (pp. 50 à 52). Un accompagnement très vivant anime cet épisode.

Frédégonde décide que Ghiselle, la captive austrienne, sera le poète chargé d'improviser le chant guerrier : « Qu'on l'amène ! » (p. 52). Gonthram, en entendant prononcer le nom de Ghiselle, exprime en aparté l'amour qu'il porte à l'étrangère. C'est ici qu'intervient le premier véritable leitmotiv de la partition, le thème d' « Amour » (p. 52, dern. mesure) :



Ce thème est répété deux fois au début (p. 53, deux prem. syst.); des broderies mélodiques rêveuses et printanières, ponctuées d'accords, commentent les paroles finales : « ... qui remplis de printemps tout l'air que je respire, etc. » (p. 53, deux dern. syst.).

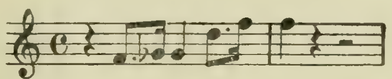
S'adressant à Frédégonde, Gonthram la supplie d'épargner à Ghiselle l'épreuve qu'elle veut lui faire

---

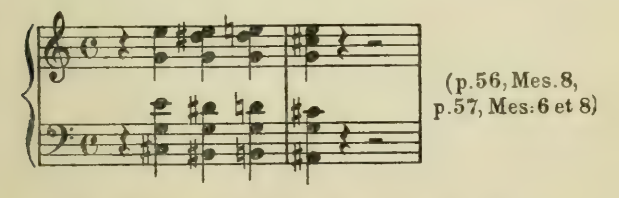
(1) Voir page 44, mesure 6; page 45, mesures 1, 3, 5 et suivantes; page 46, mesures 1 et 2; page 47, dernière mesure; page 48, mesure 2; page 49, dernière mesure; page 50, premier système.

subir. A partir d'ici, et pendant les deux pages suivantes (54 et 55), le texte de M. Thierry devient puéril à l'excès : la musique s'en ressent malheureusement. Les phrases du récit : « ... peut-elle insulter à l'Austrie? » et « ... puisque je commande, elle m'obéira », sont dignes des récitatifs rossiniens.

Les paroles : « ... puisque je commande... », sont précédées (p. 55, mes. 3) d'un « trait » fort court que nous rencontrerons encore dans la suite, et qui paraît symboliser la « haine » de Ghiselle pour ses vainqueurs :



Un leude amène la captive. Apercevant Gonthram près de la reine, la jeune fille — qui aime le glorieux vainqueur — exprime son « indignation » en un aparté qu'accompagnent des accords d'un chromatisme suraigu, que nous retrouverons plus loin, très développés, dans le « Récit guerrier » de Ghiselle :



« Nos leudes franks, nos patrices gaulois, dit alors la reine, s'adressant à la poétesse, ont réclamé de toi un chant de guerre, et des vers inspirés qui disent nos exploits. »

Ghiselle refuse avec fierté. « J'ordonne, continue Frédégonde; des sanglots dans la voix font la voix

plus touchante! » — « Par pitié! » — « Chante! chante! »

Ghiselle se soumet, en apparence du moins.

Tout cet épisode (pp. 57, dern. syst., à 60) est écrit dans un style dramatique puissant; les voix sont soutenues par un tissu symphonique peu compliqué. Seul, le « trait de Haine » de Ghiselle se montre, — un peu différent de ce qu'il était à la page 55, — au moment où Ghiselle prend la décision de chanter (p. 60, mes. 2).

Le « Récit guerrier » de Ghiselle, annoncé à la page 60, mesure 9, par un court prélude, est, comme l'« Hymne au vin gaulois », une œuvre dont la violence semble devoir être étrangère à l'auteur de *Rédemption*, et que l'on ne se serait pas attendu à lui voir composer (1). Cet air sauvage, chanté à cet instant, dans ces conditions, par la captive révoltée, acquiert une force et une noblesse courageuse émouvantes au plus haut degré. Il évoque avec une puissance extraordinaire l'âme même de cette époque cruelle et vaillante, brutale et généreuse, dont l'œuvre d'Aug. Thierry nous révèle les aspects sombres et terribles. Ce morceau vocal est conçu dans la forme d'une ode en trois strophes à l'Epée vengeresse des vaincus. L'introduction chantée qui précède la première strophe (p. 61, trois prem. syst.) est, dans son mouvement *maestoso*, d'une ligne mélodique magnifique, parfaitement mise en valeur par un accompagnement très simple. Les strophes (pp. 61, syst. 4, à 64), qui doivent

(1) M. Destranges rend au moins justice au « Récit guerrier », dont il vante « l'allure sauvage et grandiose, vraiment superbe ». — « C'est, ajoute-t-il, l'un des passages les plus marquants de l'œuvre entière (v. *op. cit.*, p. 61).

être chantées dans un mouvement plus animé que l'introduction, sont écrites en un style héroïque absolument nouveau, qui n'a rien à voir avec l'ancien style de bravoure et dont on chercherait en vain l'équivalent dans l'œuvre de Wagner : c'est du Franck absolument pur ; on le reconnaît non seulement au chant, mais encore et surtout à l'accompagnement, bâti presque tout entier sur ces accords ultra-chromatiques dont nous avons rencontré l'esquisse pour la première fois à la page 56, mesure 8 de la partition et qui expriment « l'Indignation de Ghiselle » (1). D'énergiques octaves à la basse accentuent la vigueur du chant vers le milieu de chaque strophe (2), et des fragments rythmiques dérivés du « trait de Haine » viennent, à un moment donné, rompre par leurs sursauts l'obsession des accords chromatiques (p. 62, mes. 10 ; p. 63, mes. 12 ; p. 64, mes. 12).

A la fin de la troisième strophe, la poétesse s'adresse directement aux leudes, les traitant de « lâches fils de Neustrie ». Outrés, les leudes poussent des cris de rage et somment Frédégonde de faire cesser le bardit. Mais Ghiselle veut continuer : « Je n'ai pas encore tout dit ». Ces dernières paroles sont commentées à l'accompagnement par des accords parents des accords chromatiques de « l'Indignation » (p. 66, mes. 2 et 3), immédiatement suivis d'une esquisse du « trait de Haine » (p. 66, mes. 4).

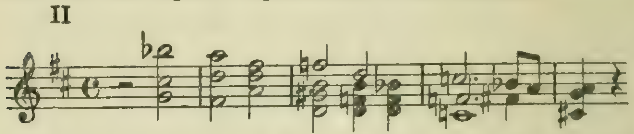
Sous l'empire d'une exaltation croissante, mais plus concentrée et moins lyrique que dans le « Récit guerrier », Ghiselle raconte comment, « enfant », elle

(1) Voir page 171 de cette étude.

(2) Voir, dans la strophe I, par exemple, à partir de la mesure 6.

fut volée à sa famille par les Neustriens, après le massacre de son père et de ses frères. Ici surgit un ravissant leitmotiv, que nous retrouverons au quatrième acte et que l'on peut appeler le thème du « Rappel de l'Enfance de Ghiselle ». Il se présente pour la première fois à la page 66, mesure 5, sous forme d'accords à larges intervalles, constituant l'harmonisation d'une mélodie aux aspects légendaires et embrumés :

II



On le rencontre trois fois de suite dans l'accompagnement du court récit de Ghiselle (p. 66, mes. 5 et 10 ; p. 67, mes. 9). Cet accompagnement est d'ailleurs, en dehors de ce thème nouveau, entièrement formé de motifs que nous avons déjà rencontrés : le « trait de Haine » (p. 66, mes. 9 ; p. 67, mes. 2 et 6) et les accords chromatiques de l' « Indignation », préparés à la page 67, mesure 2, et qui se poursuivent jusqu'à la reprise, page 67, mesure 9, du thème du « Rappel de l'Enfance ».

Les leudes, furieux, demandent la mort de Ghiselle. Celle-ci continue à les assaillir de ses imprécations, de nouveau soulignées (p. 69, mes. 1 et ss.) par les accords de « l'Indignation ». Les cris de mort des leudes et de Theudebert sont soutenus à l'orchestre, par un grondement chromatique en doubles croches accélérées (p. 69, mes. 6 et ss. ; p. 70, deux prem. syst.).

Mais Gonthram intervient et prend la défense de la captive. Il tire son épée et l'étend sur la tête de l'Austrienne (p. 70, dern. ligne).

Devinant l'amour de Gonthram pour Ghiselle, Frédégonde ordonne aux leudes de se retirer. Ghiselle, sous la garde de deux leudes, reste au fond de la salle (p. 70, dern. syst. ; p. 71).

Ici commence la « Scène de Séduction » : un joli dessin, doux, insinuant et flatteur, en annonce le début, à la page 71, avant-dernière mesure, et apparaît à plusieurs reprises dans le discours que tient Frédégonde (pp. 72 et 73) (1).

Ce passage, peu fait pour inspirer Franck, dont le génie se prête mal à traduire le vice, a été traité par lui sans grande conviction.

Après certains détours qui veulent être habiles, Frédégonde finit par déclarer à Gonthram qu'elle le désire pour amant (pp. 74, 75, syst. 1 et 2). Son amour s'exprime par deux motifs, dont l'un :



apparaît dans le chant et dans la partie haute de l'accompagnement (2), et dont l'autre :



ne se montre que dans la partie basse de ce dernier (3).

---

(1) Voir page 72, mesure 3 et avant-dernière mesure; page 73, système 3, et plus loin, page 77, mesure 5.

(2) Voir page 74, mesure 1, 2, 3 (chant et accompagnement), 4, 5, 10 (chant et accompagnement), 12 (id.); page 75, mesures 9, 10 (déformé), 11 (chant et accompagnement), 12, 13 (chant et accompagnement); page 76, mesure 4 (id.), 6 (id.).

(3) Voir page 74, mesures 3, 5, 9 (déformé?); page 75, mesures 11, 13; page 76, mesure 4 (déformé).

Gonthram repousse Frédégonde, car un « saint amour le lie à l'amour d'une autre » (p. 75, syst. 2 et 3). La reine s'efforce alors d'intimider le héros ; elle ordonne à Gonthram, en vertu de son autorité royale, d'être son époux (p. 75, *in fine,* et 76).

Gonthram la repousse de nouveau : « O reine Frédégonde, excuse mon délire ; mon amour a pour moi plus de prix qu'un empire ! »

Il est à remarquer que les deux conclusions de Frédégonde : « Ma volonté fait loi » (pp. 75, mes. 4, et 76, dern. mes.) sont identiques quant au chant et quant à l'accompagnement (1), et que les deux refus de Gonthram (pp. 75, mes. 5 et ss., et 77, mes. 1 et ss.), s'expriment musicalement de la même façon, à l'orchestre et à la partie vocale (2).

Frédégonde, en aparté, décide la condamnation de Gonthram, tandis que le thème de « Séduction » (p. 77, mes. 5), se dissipe en quelque sorte, pour faire place à la lente mélopée chromatique descendante (p. 77, mes. 7 et ss.) qui accompagne le pardon de Ghiselle (p. 77, mes. 8 et ss.) et annonce le chant d'amour qui va suivre.

Gonthram revient vers Frédégonde, avec la prisonnière qu'il a délivrée ; il exalte, en une belle phrase pieuse et grave, l'image de l'Austrienne dont l'apparition lui donne le courage dans les combats (pp. 78 et 79, syst. 1 et 2).

S'adressant à la reine, il lui demande d'avoir pitié de

---

(1) La seconde conclusion est écrite un demi-ton plus haut que la première.

(2) Le second refus est écrit un demi-ton plus haut que le premier.

son amour pour Ghiselle. A l'accompagnement (p. 79, mes. 11), nous retrouvons la mélopée chromatique descendante qui commente le pardon de Ghiselle.

A partir d'ici, les voix de Frédégonde, de Ghiselle et de Gonthram se fondent insensiblement en un beau trio, assez conventionnel au point de vue dramatique, en ce qu'il interrompt l'action à la façon des morceaux de chant d'ensemble des anciens opéras, mais admirable d'inspiration au point de vue musical (pp. 80 à 85) :

Frédégonde crie sa honte, son orgueil blessé et son désir de vengeance. Ghiselle, sous l'empire de la joie que lui procure l'amour de Gonthram, qui vient de lui être révélé, voit luire pour elle une nouvelle aurore. Gonthram, frappé par la fureur de Frédégonde, craint pour Ghiselle et exprime son angoisse. Le mélange des voix est d'une ineffable beauté lyrique : à l'orchestre, le thème d' « Amour » (I) apparaît sur les paroles de Gonthram : « Un danger menace Ghiselle » (p. 83, mes. 2 à 6); il se répète immédiatement lorsque Ghiselle chante : « Ah! pour moi, plus cléments sont les cieux » (p. 83, mes. 6) et se développe en un admirable épanouissement instrumental et vocal, qui perdure jusqu'à la fin du trio (p. 83, dern. syst., et p. 84). C'est l'amour de Gonthram et de Ghiselle qui règne seul dans la musique; la rage de Frédégonde s'y trouve en quelque sorte absorbée.

Une transition orchestrale pittoresque et mouvementée (p. 85, deux dern. syst.) nous ramène dans l'action.

Frédégonde prépare sa vengeance : elle appelle Theudebert (cet appel est souligné par un trait rythmique qui apparaît p. 87, mes. 5 et dern. mes., et

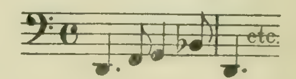
p. 88, prem. mesure) et lui donne Ghiselle comme « esclave ».

Jusqu'au moment où l'Austrienne s'insurge contre cette décision, la musique se maintient dans un style mélodramatique, qui ne s'accorde que trop bien avec le ton du livret, très médiocre à cet endroit (pp. 86 à 89).

Mais aussitôt que Ghiselle, outrée de l'affront que lui fait Frédégonde, évoque ses illustres aïeux, le niveau musical s'élève ; la déclamation lyrique devient plus émouvante, et des rappels de thèmes apparaissent à l'orchestre. Nous retrouvons notamment le « trait de Haine » déformé, à la page 90, mesures 3 et 7, puis le leitmotiv du « Rappel de l'Enfance » (II), à la même page, mesures 5 et 9 ; enfin, deux riches épanouissements en triolets des accords chromatiques de l' « Indignation », à la page 90, dernière mesure, à la page 91 (trois prem. syst.) et à la page 92 (trois prem. syst.).

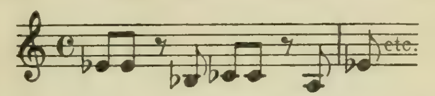
La réplique ironique de Frédégonde (pp. 92, 93, 94) et la menace de Gonthram (p. 94, dern. syst.) sont commentées par un accompagnement de plus en plus mouvementé (pp. 94 à 97).

Après la sortie de Frédégonde, Gonthram et Theudebert restent en présence. La scène de provocation qui suit (pp. 98 à 101) est caractérisée par deux motifs rythmiques pleins de caractère. Le premier, qui débute ainsi :



et dont le mouvement est rendu plus intense par un accompagnement d'arpèges descendantes en triolets, se rencontre au commencement et à la fin de l'épisode

(p. 97, dern. mes.; p. 98, p. 100, mes. 3 et ss.). Le second, qui semble paraphraser la discussion :



se développe pages 99, systèmes 2 et 3, et 100, mesures 1 et 2.

Theudebert et Gonthram tirent leur épée et en viennent aux mains. Mais, à ce moment, l'escorte royale entre, aux sons du thème initial du *Prélude* du premier acte (p. 101, mes. 8 et ss.). Un leude interrompt les combattants en criant : « Au large et respectez le saint palais du Roi ! »

Les deux rivaux cessent de combattre. Pendant que l'escorte se range, Theudebert donne à voix basse rendez-vous à Gonthram dans une clairière du bois voisin. Le récit de Theudebert forme un épisode vocal et instrumental fort pittoresque, que nous retrouverons au deuxième acte (p. 120), au moment où Gonthram, arrivé dans la clairière et n'y voyant pas son ennemi, répète, comme en une parodie, les mots : « Tu connais la clairière... » (1).

Après un dernier échange de paroles, — très rapide, — entre les adversaires, ceux-ci sortent. Ghiselle

---

(1) Peut-être y a-t-il une certaine parenté entre le dessin mélodique que nous voyons aux mesures 11 et 13 de la page 102 et certains aspects du thème de la « Sorcellerie de Gudruna associée avec la nature » (IV), que nous rencontrerons dès le commencement du deuxième acte, lequel se passe précisément dans la clairière que Theudebert décrit. Cf. notamment ce dessin avec celui des deux dernières mesures, page 106, et de la première mesure, page 107.

s'élance derrière eux. A l'orchestre retentit un rappel du premier motif de la « Provocation au duel » (p. 104, syst. 2 et 3).

Le cortège du jeune roi Chloter paraît. Frédégonde est à ses côtés. Tandis que le rideau tombe, l'orchestre répète une dernière fois le thème initial de l'introduction du premier acte.

* * *

Au deuxième acte, nous sommes transportés dans :

Une clairière à l'entrée des bois qui environnaient Paris. Une croix de pierre au milieu du carrefour, et, à gauche, la porte d'entrée d'une cabane à la lisière de la forêt. Le jour baisse (p. 105 de la partition).

Un admirable *Prélude* symphonique nous plonge dans cette atmosphère mystérieuse et mélancolique qu'engendrent les grands bois solitaires, au crépuscule. On sent passer, dans la musique, la puissance énigmatique des forces naturelles, les incantations magiques de la sorcière païenne, le charme désolé de cette vie solitaire aussi sombre que la forêt où elle se cache.

C'est, dans tout le théâtre de César Franck, le fragment le plus important au point de vue du leitmotiv. Nous rencontrerons, en effet, dans cette introduction, les thèmes conducteurs les plus nombreux et les plus significatifs, dans leurs combinaisons les plus audacieuses et les plus suggestives.

Un premier motif, une sorte de plainte, symbolise le « Désespoir qu'éprouve Gudruna » d'avoir perdu sa fille :

III 

Nous le rencontrerons encore fréquemment, notamment au quatrième acte. Dans le *Prélude* que nous examinons, il apparaît, suivi de répétitions ou de développements, aux pages 105, mesures 1 et suivantes, 9 et suivantes, 17 et suivantes; 106, mesures 16 et suivantes; 107, mesures 6 et suivantes.

Au leitmotiv du « Désespoir de Gudruna » (III), vient se joindre immédiatement un autre thème, qui représente plus particulièrement la « Sorcellerie de Gudruna, associée à l'idée de la nature » :



Cette phrase se prêtera, dans la suite, à de nombreuses combinaisons (1). Dans le *Prélude*, elle se montre, à la page 105, dès la mesure 5, avec son complément aux mesures 6 à 8. Nous la retrouvons aux mesures 13 et suivantes, puis à la page 106, mesures 20 et suivantes : elle se développe ici en une « broderie » qui, se prolongeant jusqu'au milieu la page 107, se perd dans une déformation progressive du motif; celui-ci ne réapparaît dans sa forme primitive qu'à la mesure 10 de la page 107. Nous le rencontrons de nouveau au dernier système de la page 107; il accompagne ensuite sans interruption, de son dessin ondoyant, tout le monologue de Gudruna, qui commence à la page 108.

---

(1) Rappelons, en passant, la similitude, déjà signalée (v. p. 179, note 1), entre certains aspects de ce thème et un dessin qui surgit dans l'accompagnement de l'air du premier acte (p. 102 de la partition), dans lequel il est question de la clairière dans laquelle se passe le deuxième acte.

Au haut de la page 106 (mes. 1 et ss.), débute un nouveau thème conducteur, basé sur des harmonies puissantes et solennelles :



C'est l'un des deux motifs qui rappellent la « Famille de Gudruna ». Après une première répétition (p. 106, mes. 5 et ss.), il réapparaît, dans le *Prélude,* à la page 107, mesure 12 et 16. Nous le retrouverons encore plus loin.

Un dernier thème conducteur, allié au précédent, achève de donner sa physionomie à ce merveilleux morceau symphonique :



Les mesures suivantes (*etc.*) ne sont qu'un développement très heureux de celles qui précèdent. Ce leitmotiv se rattache au précédent, quant à sa signification : c'est le second thème de la « Famille de Gudruna ». Il apparaît, dans le *Prélude,* page 106, mesures 9 et suivantes, et page 107, mesures 20 et suivantes. De même que le premier, nous le rencontrerons encore dans la suite.

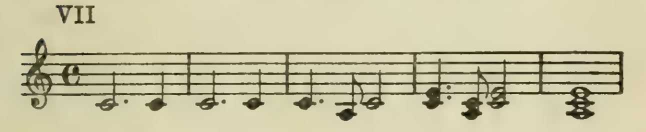
Il est particulièrement remarquable que l'introduction du deuxième acte de *Ghiselle,* malgré son étendue,

ne renferme pas de « motifs accessoires » venant se greffer sur les thèmes principaux; elle est entièrement et uniquement bâtie sur ces quatre leitmotivs; tous les fragments qui paraissent, à première vue, être indépendants de ces derniers ne constituent, en réalité, qu'un simple accompagnement.

Le *Prélude* du deuxième acte se prolonge, après le lever du rideau, pendant toute la première partie du monologue de Gudruna (jusqu'au troisième syst. de la p. 109). Deux de ses leitmotivs subsistent seuls dans ces dernières pages : celui de la « Sorcellerie de Gudruna associée à la nature » (IV) et le second motif de la « Famille de Gudruna » (VI). Le thème IV s'épanouit en broderie dans toute la page 108, et le thème VI reprend à partir du dernier système de la page 108, pour se développer et se déformer à la page 109, systèmes 1 et 2.

Tous deux accompagnent les paroles magiques de Gudruna cueillant des herbes pour composer ses philtres : « C'est la nuit! c'est l'heure où l'allruna, la divine sorcière, rampant à travers la bruyère, cherche, courbée, aux derniers feux du jour, l'herbe de mort, ou bien la fleur d'amour. »

Tout à coup, des cors retentissent au loin :

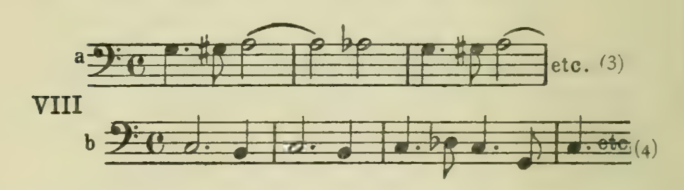


A deux reprises, mystérieuse et tragique, cette fanfare, « évocatrice de sa famille », résonne à l'oreille de la vieille femme, puis semble se perdre dans le lointain (p. 110, mes. 8 et ss., mes. 18 et ss.).

« Déjà, du bois profond éveillant le silence, la chasse des esprits commence (1). »

Après un court silence, la sonnerie reprend, déformée, inquiète, plus mystérieuse encore (2).

Un double thème nouveau, celui de la « Chevauchée des Esprits de la Famille », vient s'y joindre :



Pendant que ces divers motifs se combinent en un ensemble, dont le caractère haletant est accentué par des traits rythmiques spéciaux, et dont le mystère se traduit par des accords soutenus qui font l'effet d'un brouillard (5), Gudruna assiste à l'apparition des esprits des membres de sa famille (pp. 112 à 114). Aussitôt, son « Amour familial » se réveille en elle et s'exprime à l'accompagnement par un thème spécial,

---

(1) Le chant de Gudruna prononçant ces mots (p. 111, mes. 5) ainsi que les paroles : « Dans l'air vient de passer... » (p. 110, syst. 3), paraphrase les inflexions du cor.

(2) Voir page 112, mesures 2 et suivantes; page 113, dernier système.

(3) Voir page 112, mesures 13 et suivantes, jusque page 113, mesure 2; page 113, mesures 15 et suivantes, jusque page 114, mesure 5; page 116, mesures 9 et suivantes.

(4) Voir page 113, mesures 5 et suivantes; page 114, mesures 10 et suivantes; page 116, mesures 5 et suivantes.

(5) Cet ensemble rappelle certains passages du *Chasseur maudit*.

que nous appellerons le leitmotiv de l' « Amour familial ».



On voit apparaître ce nouveau leitmotiv au moment où Gudruna prononce les paroles : « D'un regard triste et bon, ils caressent leur mère!... ». Il se développe dans les deux premiers systèmes de la page 115. Au troisième système, nous retrouvons, plus ou moins altéré, le thème de la « Sorcellerie de Gudruna associée à la nature » (IV), à l'instant où la mère de Ghiselle parle du « radieux festin du saint Walhalla ».

La magicienne termine cette partie de son monologue par les mots : « Je t'adore à genoux, gloire de ma famille », qu'accompagnent à l'orchestre de beaux accords ascendants, pieux et émus (pp. 115, mes. 17, et 116, jusqu'à la mes. 4).

Elle tombe à genoux; les esprits disparaissent, et, pour une dernière fois, nous entendons le double motif (VIII) de la « Chevauchée » (p. 116, depuis la mes. 5, jusqu'à la fin du quatrième syst.).

Mais Gudruna n'a pas vu sa fille Ghiselle parmi les morts qu'elle a évoqués. « Ghiselle vit encore ! » Les runes le lui ont dit. A l'orchestre reparaissent, pendant cet épisode, les accords ascendants que nous venons d'indiquer. Elle appelle : « Ghiselle! Ghiselle! Ghiselle! » par trois fois. L'écho seul lui répond (1).

---

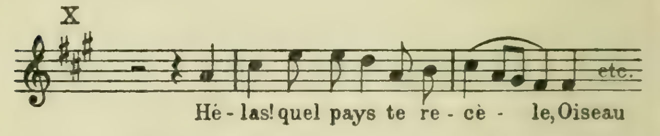
(1) C'est l'orchestre qui produit l'effet d'écho. La troisième fois, l'écho est double (v. p. 117, mes. 8 et ss.). Nous retrouvons un effet semblable à la fin de l'acte (pp. 183 et 184), au moment où Gonthram, blessé et ranimé par Gudruna, réclame Ghiselle. Gudruna, frappée par ce nom, le répète trois fois de suite.

Alors, « avec une mélancolie résignée », elle chante le « Chant de l'Oiseau ».

> **Hélas! quel pays te recèle,**
> **Oiseau que m'a pris l'oiseleur...**

C'est la complainte qu'elle chantait à son enfant lorsqu'elle la berçait jadis. Elle la répète chaque fois qu'elle pense à sa fille chérie, qu'elle sait être vivante, mais qu'elle ne parvient pas à retrouver.

Le « Chant de l'Oiseau » est l'une des plus poétiques productions de Franck et, certes, l'une des plus touchantes, par sa profonde tendresse et sa poignante mélancolie. Comme on le rencontre encore à diverses reprises dans la partition, on peut le considérer, dans son ensemble, comme un leitmotiv, dont voici les premières mesures :



Cette première phrase est suivie d'un développement mélodique extrêmement simple, qui perdure jusqu'à la page 119, mesure 5. L'accompagnement symphonique se fait également très simple, comme pour accentuer le caractère de complainte quasi populaire du « Chant de l'Oiseau ». A partir de la page 118, mesure 4, il prend une tournure mélodique et rythmique douce et intime, comme celle d'une berceuse : la partie de l'accompagnement, qui occupe le système 2 de la page 118 et le système 2 de la page 119, est dérivée du motif de l' « Amour familial » (IX).

Mais Gudruna entend du bruit. Elle se cache.

Gonthram paraît. Des accords pittoresques soulignent son arrivée (p. 119, deux derniers systèmes).

Il s'arrête : à l'orchestre (p. 120, mes. 1), surgit aussitôt une mélodie identique à celle sur laquelle Theudebert, au premier acte, donnant rendez-vous à son adversaire pour le duel, prononce les paroles : « Près du ravin hanté ». Lorsque Gonthram entend cette sorte d'écho, il répète ironiquement le défi de Theudebert, à partir des mots : « Tu connais la clairière... », qui font la suite immédiate de : « Près du ravin hanté... » (1 et 2).

Gudruna sort de sa cabane et se dirige vers l'amant de Ghiselle, en lui tendant la main; un leitmotiv nouveau, celui de la « Pitié », apparaît ici :



Il se développe, à partir de la mesure 6 de la page 121, et accompagne, depuis la mesure 7, le chant plaintif de Gudruna demandant l'aumône à Gonthram, « par le nom révéré d'Odin ». Le héros, apitoyé, détache de son cou sa phalère d'or et la lui jette, disant : « Tiens, prends! mais au nom seul du dieu Jésus! »

Aussitôt, Gudruna saisit la main de Gonthram, pour y lire « la haute destinée à sa vertu promise ». Des dessins orchestraux apparentés au thème de la « Sorcellerie associée à la nature », et au trait qui paraît

(1) Voir, pour la comparaison, page 102, mesures 6 et suivantes de la partition, et pages 179 et 181 de notre étude.

(2) Signalons, pour la dernière fois, la ressemblance entre le dessin de l'accompagnement des mesures 6 et 8 et certains développements du thème de la « Sorcellerie de Gudruna associée à la nature » (IV) (v. pp. 179, note 1, et 181, note 1).

désigner la « Clairière » dans le chant du rendez-vous de Theudebert répété par Gonthram, soulignent les paroles cabalistiques de la magicienne (p. 122, syst. 2 et 3).

Mais Gudruna a vu dans la main de Gonthram une ligne brisée : c'est la mort! Des harmonies sinistres accompagnent et suivent ce mot redoutable (page 123, syst. 3). Elle console Gonthram en proclamant heureux celui « à qui la destinée, encore jeune, accorde la mort! » (pp. 123, dernier syst., à 124, troisième syst.). Ce passage se signale, à l'orchestre, par de beaux fragments mélodiques.

Gudruna se sauve et, en s'enfuyant dans les bois, répète à trois reprises : « La mort! la mort! la mort! » Son départ est scandé à l'orchestre par un motif rythmique dont les sombres harmonies commentent ces paroles. Au même moment, Theudebert survient : « Duc Gonthram, me voici! Vidons notre querelle au plus vite!... Un duel sans merci..., tu m'entends? » — « Oui, certes..., et j'ai compris, crois-moi, depuis longtemps! » (pp. 125 et 126, syst. 1).

Ils tirent leurs framées et se préparent au combat. — « En garde! » Au cours de ce rapide épisode, apparaît, très rythmé, rapide et déformé, le thème d' « Amour » (I) (p. 126, mes. 4). Sa raison d'être, à cet endroit, est pleinement justifiée : le duel a l'amour de Gonthram pour origine, et c'est cet amour qui soutiendra le héros dans le combat.

Au moment où les deux adversaires vont s'élancer l'un sur l'autre, Ghiselle accourt. Theudebert veut écarter « cette esclave ». Gonthram raille « ce brave tant vanté », qui « veut frapper une femme » et rassure Ghiselle. La raillerie de Gonthram à l'adresse de

Theudebert (pp. 128, dern. mes., et 129, deux premiers systèmes), est soulignée à l'orchestre par un dessin dont le rythme correspond exactement à celui du premier thème de la « Provocation au duel », que nous avons rencontré au premier acte (v. p. 178 de cette étude et p. 98, mes. 2, de la partition).

A partir de la page 126, mesure 4, le thème d' « Amour » (I), se montre trois fois : nous avons déjà signalé son apparition à la page 126, mesure 4; il se perd bientôt dans des développements mouvementés; nous le retrouvons, toujours déformé, à la page 127, mesure 5 ; il se transforme de plus en plus, jusqu'à la page 128, mesure 2. Enfin, au moment où Gonthram rassure Ghiselle, il apparaît dans sa pureté primitive (p. 129, mes. 8) et se prolonge jusqu'à la mesure 14 de la page 129, c'est-à-dire jusqu'au trio de Ghiselle, de Gonthram et de Theudebert, qui débute à cet endroit.

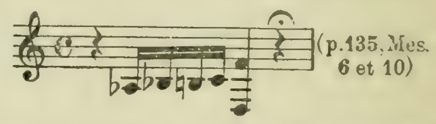
Franck ne pouvait faire autrement que de traiter ce trio (pp. 129, *in fine,* à 132) avec beaucoup de soin : il en a fait un bel épisode musical. L'accompagnement orchestral ne renferme aucun des leitmotivs que nous avons signalés jusqu'à présent; il est surtout basé sur des accords puissants et sur de courts dessins mélodiques qui soutiennent les voix.

Le combat commence immédiatement après la fin de cet ensemble. Ses péripéties mouvementées sont commentées par un dessin rythmique qui apparaît pour la première fois à la page 132, mesure 5, et qui se montre de nouveau jusqu'à la fin du duel (p. 134, mes. 3), après une interruption de neuf mesures (p. 132, mes. 9, à p. 133, mes. 6), par un trémolo en *crescendo,* durant lequel Ghiselle, se jetant au pied de la croix, s'écrie : « En ton pouvoir divin, ô Jésus, fais-moi

croire! Je meurs, si mon Gonthram n'obtient pas la victoire! »

Gonthram, vainqueur, terrasse Theudebert. Il lui fait grâce pourtant, et le chasse : « Je garde Ghiselle... Va-t'en! »

Un trait spécial, que nous retrouverons à la page 157, dernière mesure, au moment où Frédégonde ordonne qu'on grave un stigmate infamant sur l'épaule de Ghiselle et où Theudebert lui répond que c'est impossible, parce que Ghiselle n'est plus à lui, — se montre à deux reprises pendant la scène que nous analysons :



Il symbolise la « Honte de Theudebert vaincu ».

« Vainqueur! » s'écrie Ghiselle accourant vers Gonthram : un trait d'orchestre rapide et brillant, suivi d'un trémolo, souligne ce mot (p. 136, avant-dern. mes.) et introduit le duo d'amour.

Il est étrange que Franck se soit abstenu d'utiliser, dans ce duo, qui est assez long, — il va de la page 137 à la page 150, — le système du leitmotiv, tout au moins dans la mesure où il l'avait employé dans le duo d'amour du troisième acte de *Hulda*.

On a beau lire et relire ce magnifique épisode de *Ghiselle*, on ne parvient pas à y découvrir d'autre leitmotiv véritable que le thème d' « Amour » (I). Et encore, le maître ne le fait-il apparaître que deux fois, au début, page 137, où nous en voyons une triple répétition (mes. 5, 9 et 13), et à la page 140, où nous rencontrons sa première partie seulement, également répétée trois fois (mes. 3, 5 et 7).

Le bonheur de Ghiselle est si grand, qu'elle pleure. Elle fait à Gonthram une sorte d' « Eloge des Larmes » (p. 138, dern. syst., à 140, prem. syst.) : « Les pleurs ont tant de charme, lorsqu'on a tant souffert ! » Ce passage est plein de douce émotion ; des fragments mélodiques fort simples et d'une ligne séduisante lui servent d'accompagnement.

Mais Gonthram appelle Ghiselle dans ses bras (p. 140). Le thème d' « Amour » (I) accompagne son chant. Ils s'approchent tous deux de la croix : l'orchestre, en une descente chromatique, commente d'une manière très expressive cet acte d'humilité.

Les amants adressent alors une prière, l'un au Dieu des chrétiens, l'autre aux dieux païens. Cette juxtaposition de deux croyances opposées, que l'on rencontre, par une singulière coïncidence, dans les deux œuvres dramatiques de Franck (1), donne lieu, de la part du maître, à un splendide épisode vocal et symphonique (pp. 141 à 146). C'est que cette prière n'est pas faite uniquement dans le but de voir exaucer un vœu : c'est un acte religieux, par lequel les amants prennent la divinité à témoin de l'échange de leurs serments d'amour, et consacrent pour ainsi dire leur union, leur mariage.

Franck a établi un contraste frappant entre la prière chrétienne de Gonthram, et la prière païenne de Ghiselle. Tandis qu'il donne à la première (pp. 141 à 144) un caractère d'onction grave et pleine de grandeur, qui rappelle certains passages des *Béatitudes* (2),

(1) Nous avons déjà plus d'une fois eu l'occasion de le faire remarquer.

(2) Notamment le récit de la *Mater Dolorosa* de la *Huitième Béatitude*.

il traite la seconde (pp. 144 à 146) avec sauvagerie et véhémence.

Les mêmes caractères opposés se rencontrent dans la partie symphonique qui accompagne les deux prières. Celle de Gonthram est soulignée par des motifs mélodiques ascendants, qui symbolisent la ferveur et l'aspiration vers Dieu (spécialement pp. 141 et 142) et par des arpèges légers, que relient entre eux des notes tenues à la basse et, dans le médium, quelques fragments mélodiques très courts.

La prière de Gonthram est interrompue par la phrase de Ghiselle : « Toi, Gonthram, reçois mon serment! », dont nous trouverons un pendant au commencement du troisième acte, quand l'évèque Ambrosius dit à Ghiselle : « Le Seigneur reçoit ton serment » (p. 187), à peu près sur le même rythme et sur une suite de notes assez semblables.

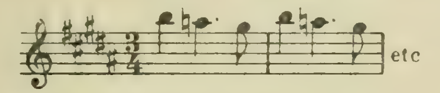
L'accompagnement de l'imploration de Ghiselle est presque tout entier construit sur un trémolo qui se déplace fréquemment, donnant ainsi une impression de sauvagerie inculte et impétueuse ; il y a cependant à la basse des blanches soutenues qui forment une suite analogue à celle qui soutient les arpèges de la prière de Gonthram (1) ; d'autre part, le motif mélodique du médium, qui commence à la page 143, mesure 4, dans l'invocation de l'amant, trouve un équivalent dans la prière de l'amante, à la page 145, mesure 5. Les deux prières ont donc quelque chose de commun, mais elles

---

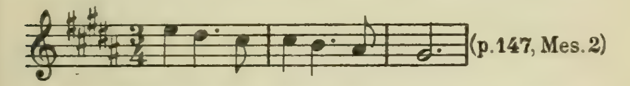
(1) Cf. prière de Ghiselle, page 144, dernière mesure et mesures suivantes, avec prière de Gonthram, page 142, mesures 13 et suivantes.

diffèrent essentiellement par leur partie vocale, et par l'allure générale des deux accompagnements.

Ghiselle vient de prononcer les mots : « Je jure de t'aimer toujours! » Les amants restent un instant silencieux, plongés dans une extase d'amour. Divers motifs mélodiques, au-dessus desquels plane celui-ci :



s'enchevêtrent en un ensemble symphonique (p. 146, mes. 7 et ss.) qui annonce la « Scène d'extase » (p. 147 à 150). Celle-ci se déroule en élans d'un lyrisme sublime. C'est certainement l'une des plus admirables inspirations de la musique de tous les temps. Le thème mélodique développé par les deux voix débute ainsi :



L'accompagnement, dans lequel de longs arpèges en triolets, se heurtent à d'obsédants dessins de syncopes, accentue l'envolée radieuse des voix ; vers la fin, les triolets et les syncopes disparaissent, pour faire place (à partir de l'avant-dernière mes. de la p. 149) à des motifs mélodiques qui viennent se fondre, avec le chant de Gonthram et avec celui de Ghiselle, en un tout d'une sérénité harmonieuse et divine.

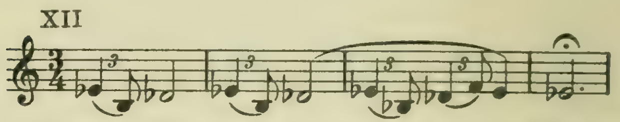
Après que les amants se sont tus, le motif d' « Extase » se poursuit à l'orchestre pendant quinze mesures (pp. 150, dern. syst., à 151, mes. 9), comme pour prolonger dans leurs âmes le chant d'amour que n'exprime plus leur voix.

Mais Ghiselle se réveille de son extase : dans un

élan d'enthousiasme et de gratitude, elle embrasse Gonthram : « Je t'aime... Oh! oui, je t'aime, et la vierge si fière, en un baiser se donne toute entière. » Cette phrase musicale, d'un élan superbe, termine cette scène d'amour héroïque, où Franck s'est élevé à un niveau où toute comparaison devient inopportune.

Un long silence... Des cors retentissent au loin. C'est la « Fanfare de Frédégonde », redoutable et sinistre :

XII



Ghiselle s'inquiète d'entendre « les sanglots du cor répondre à leurs baisers ». Sa voix, à un moment donné (p. 152, mes. 3, 4, 5), imite les inflexions du cor.

Mais le bruit de la fanfare augmente progressivement et prend un rythme de chasse.

On entend des cris de chasseurs et des aboiements de chiens (p. 152, dern. syst.). L'effet de pittoresque devient indescriptible (1). La « Fanfare de Frédégonde » ne cesse pas d'être à la base de toute la symphonie, jusque vers la fin de la page 155. Renforcée tour à tour par un trémolo (par ex. p. 152, dern. syst.), par des triolets (par ex. p. 153, etc.) ou par de simples accords (par ex. p. 154, mes. 5) et déformée vers la fin, non seulement elle rend avec une vie extraordinaire le brouhaha d'une troupe de chasseurs qui s'approche, mais encore elle commente de façon très dramatique la frayeur de Gonthram et de Ghiselle, qui se

(1) Ce passage, comme celui dont il est question à la page 184 (note 5) de cette étude, rappelle le *Chasseur maudit*.

rendent compte que Frédégonde est à leur poursuite. Les amants veulent fuir... Mais l'épouvante cloue Ghiselle sur place...

Les leudes font irruption de toutes parts. Frédégonde et Theudebert entrent à leur suite. Leur arrivée est signalée par une accélération du mouvement à l'orchestre. Ils s'arrêtent : la symphonie s'arrête brusquement avec eux (p. 155, dern. ligne).

Frédégonde ordonne à Theudebert d' « emmener son esclave » et de faire graver sur son épaule un stigmate infamant (pp. 156 et 157). Le trait de la « Honte de Theudebert » (1) suit immédiatement ces dernières paroles (p. 157, dern. mes.) Il réapparaît encore, lorsque le lâche est forcé d'avouer que Ghiselle n'est plus à lui (p. 158, mes. 4) et au moment où Gonthram revendique ses droits de vainqueur (p. 158, mes. 8).

Frédégonde raille Theudebert (p. 158, dern. syst.), puis s'adresse à Gonthram : « Ainsi, tu l'as gagnée en un loyal combat? — « Oui ! » — « Et maintenant, l'esclave est ta maîtresse? » — « Non, elle est ma femme ». — « Mais quel prêtre a béni votre union? » — « Dieu ! » (pp. 159 à 161, deuxième syst.). Ce dialogue, peu remarquable au point de vue musical, est accompagné par divers fragments mélodiques, dont le principal :



revient assez fréquemment (2). Il semble exprimer l'ironie de Frédégonde.

---

(1) Voir pages 190 de cette étude.

(2) Page 159, mesures 3, 9, 11, 12; page 160, mesures 1, 2, 13; page 161, mesures 1, 3, 4.

Sur un mouvement de Gonthram, la reine charge ses leudes de garder à vue les deux amants.

Une cloche sonne longuement, comme une obsession, pendant une page entière (p. 162, mes. 3, à p. 163, mes. 2). Frédégonde, en l'entendant, s'agenouille et prie. Mais, au bout d'un instant, elle s'écrie : « Ah ! le seigneur Jésus vient d'éclairer mon cœur ! »

Elle a choisi pour Ghiselle un autre époux. — « Qui ? » — « Dieu ! » — Gonthram proteste. — « La disputer à Dieu, païen, quelle démence ! » répond la reine.

Toute cette scène mélodramatique (pp. 162 à 165, prem. syst.) n'offre rien de saillant quant à la musique, en dehors de l'épisode de la cloche.

A la page 165, système 2, Frédégonde entame une très belle phrase, mais qui sonne bien faux dans la bouche de cette impie : c'est une allusion à l'époux qu'elle a choisi à Ghiselle : « Epoux divin et roi des rois, il donne à celle qui se donne tous les rayons de sa couronne, toute la pourpre de sa croix ! » La mélodie, pleine d'onction, est accompagnée par des accords d'une douce et pure mysticité.

Les leudes accueillent l'idée de la reine par de grossiers éclats de rire et par des plaisanteries exprimées en un chœur vulgaire (p. 166).

Frédégonde annonce que la « novice va bientôt être présentée à l'Eternel par le ministère de l'évêque Ambrosius. Qu'on l'amène et que Gonthram, par faveur, assiste à la cérémonie ! »

Gonthram écarte les leudes et, s'adressant à la reine, il lui montre toute l'horreur de sa conduite.

« A mort ! » crient les leudes. Frédégonde met à prix la tête de son ennemi : « Qui le tuera deviendra duc à sa place. »

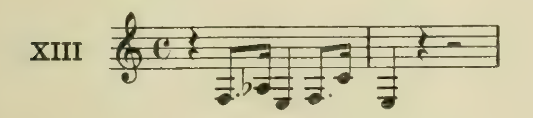
« Ma tête à prix! » interrompt Gonthram, en tirant son épée : « Eh bien! osez la prendre! »

Mais, malgré la colère de la reine, personne ne tente le combat. Enfin, Theudebert se présente, et, brusquement, lance sa framée sur Gonthram, qui tombe en criant : « Je meurs! ».

De la page 167 à la page 173, comme on peut le constater par ce qui précède, nous sommes en plein mélodrame. Le niveau musical s'abaisse avec le niveau littéraire. Seul, le passage : « L'évêque Ambrosius... » (à partir de la p. 166, dern. mes.) est tout à fait intéressant, grâce à sa belle allure religieuse.

Plus loin, des motifs épars rappellent, par leur rythme seulement, le « trait de Haine » (pp. 168, dern. syst.; 169, mes. 8, 10, 13; 170, prem. syst.).

Enfin, page 172, mes. 2, apparaît pour la première fois un trait que l'on peut considérer comme un leitmotiv, parce qu'il reparaît dans la suite, à diverses reprises, notamment au troisième acte :



C'est le thème de « l'Excitation contre Gonthram et Ghiselle »; nous le rencontrons une seconde fois à la mesure 6 de la page 172, et fragmentairement aux mesures 2 et 4 de la page 173. C'est, en réalité, une sorte de renversement de la « Fanfare de Frédégonde » (XII).

Mais Ghiselle invective « le lâche »; elle se jette sur le corps de Gonthram et veut se persuader qu'il n'est pas mort. Le voyant inanimé, son espoir est déçu. Elle

lance alors des imprécations véhémentes contre les meurtriers. Sur l'ordre de Frédégonde, les leudes s'emparent de l'amante de Gonthram et l'entraînent hors de la scène.

Finalement, Gonthram reste seul, étendu immobile sur le sol.

Il y a peu de chose à dire de la musique, depuis la page 173, dernier système, jusqu'à la page 179. Le chant de Ghiselle : « Ne meurs pas, cher seigneur », est empreint d'une émotion poignante, accrue par un accompagnement en fragments mélodiques d'accent fort juste, dont l'angoisse est portée à son comble par des notes isolées et par des accords syncopés qui viennent se combiner avec ces dernières.

A la page 177 (deux prem. syst.), réapparaît, très varié dans ses aspects, le thème de l' « Excitation contre Gonthram et Ghiselle » (XIII), au moment où les leudes entraînent l'Austrienne.

Tandis que tous les assistants quittent la scène, on entend la « Fanfare de Frédégonde » (XIII), qui s'éloigne très rapidement, pour se perdre bientôt dans un *smorzando* immédiatement suivi par des motifs qui servent de transition entre la scène qui vient de se terminer et celle qui va se dérouler (p. 179, mes. 12, jusqu'à la fin de la page).

Gudruna sort d'un fourré. Elle regarde le corps de Gonthram, s'agenouille auprès de lui et examine sa blessure. Elle va vers une source, en rapporte de l'eau et commence à panser le blessé.

Cette mimique est accompagnée d'une reprise, en raccourci, du *Prélude* du deuxième acte : cette reprise comporte uniquement l'emploi des deux leitmotivs initiaux de cette introduction, celui du « Désespoir

de Gudruna » (III) (1) et celui de la « Sorcellerie de Gudruna associée à la nature » (IV) (2). Dans le quatrième système, vient s'ajouter aux deux précédents, le thème de la « Pitié » (XI), que nous avons rencontré antérieurement, au moment où Gudruna demandait l'aumône à Gonthram (3).

La magicienne rappelle la pitié que Gonthram a eue pour elle, et exprime le désir de lui conserver la vie. A la page 181, mesure 1, le motif de la « Pitié » (XI) revient. Elle a vu le héros défendre courageusement sa captive : « Il est bon, il est noble, il ressemble à mes fils ». Pendant ces dernières paroles, surgit à l'orchestre le leitmotiv de l' « Amour familial » (IX).

Elle soulève la tête de Gonthram : « Non! il ne mourra pas! légère est la blessure de son front, et sa voix, en m'implorant, murmure, son regard me supplie, interrogeant le mien. » La symphonie reprend les divers développements du thème de la « Sorcellerie associée à la nature » (IV) (p. 182, trois prem. syst.), auxquels viennent se mêler des fragments mélodiques nouveaux (par ex. mes. 7).

Gonthram revient à lui. Son retour à la vie est souligné à l'orchestre par un dessin ascendant très suggestif (p. 183, mes. 2 et ss.). Il appelle : « Ghiselle! »

« O dieux! ce nom! ce doux nom! » s'écrie Gudruna. Le héros de nouveau appelle son amante; il essaie de se lever, mais s'affaisse bientôt, épuisé par l'effort qu'il a fait. Gudruna répète trois fois : « Ghiselle! Ghiselle!

---

(1) Page 180, mesures 1 et 9.

(2) Page 180, mesure 5, et des déformations à partir de la mesure 13.

(3) Page 121, mesure 6.

Ghiselle! », comme elle l'avait déjà fait au commencement de l'acte (p. 117). A l'accompagnement, un long écho prolonge le son de sa voix (1).

Puis, rêveuse, elle reprend, sur un ton triste et doux, la première partie du « Chant de l'Oiseau » (X) (p. 184, mes. 3), que l'orchestre achève, pendant la descente du rideau en un ravissant *pianissimo*, qui se termine lentement et vaguement, sur un accord mineur.

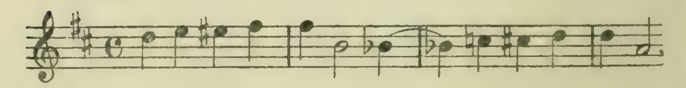
* * *

Le troisième acte de *Ghiselle* se déroule tout entier, à part l'apparition fugitive du tableau final, dans le décor suivant :

Le baptistère de Saint-Etienne, attenant à la basilique mérovingienne de Sainte-Marie. Un édicule octogonal, au plafond de bois, supporté par de hautes colonnes. Sur le pan coupé de gauche, un autel, précédé de plusieurs marches. Au fond, larges portes ouvertes, par lesquelles on aperçoit une partie de la nef de l'église Sainte-Marie. Il fait nuit, mais le baptistère est brillamment éclairé par les cierges et les flambeaux que portent les prêtres.

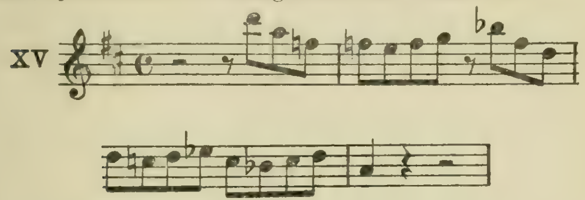
Un *Prélude* prépare, avant le lever du rideau, l'atmosphère de la scène qui va suivre : *l'ordination de Ghiselle.* Il est construit sur trois leitmotivs remarquablement expressifs et originaux. Le premier est celui de la « Douleur de Ghiselle » :

XIV

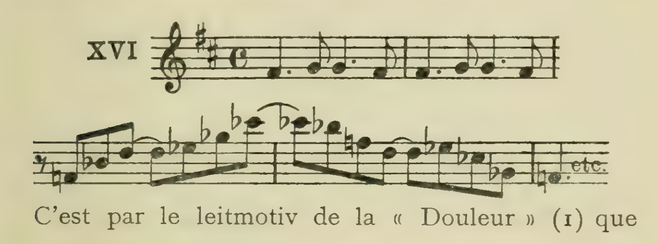


(1) Cf. l'écho, moins prolongé, du début de l'acte.

Le second, qui s'enchaîne admirablement au premier, symbolise la « Résignation de Ghiselle » :



Enfin, le troisième, nous paraît signifier « Le Regret du Renoncement à l'amour » :



C'est par le leitmotiv de la « Douleur » (1) que

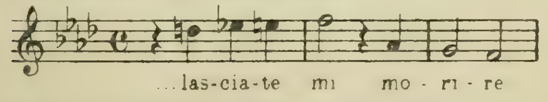
---

(1) Un fait bien intéressant à constater, c'est que de tout temps le paroxysme de la douleur a été représenté par un chromatisme ascendant aigu. M. Schweitzer, dans son livre sur J.-S. Bach (*J.-S. Bach, le musicien-poète*, Leipzig, Breitkopf et Hærtel, 1905), p. 351, donne ce qui suit comme type de motif de la « douleur » chez Bach :



Claudio Monteverdi donne déjà l'impression de la douleur, grâce à un chromatisme absolument identique :

Voir, par exemple, le *Lamento d'Ariane :*



Les exemples pourraient d'ailleurs être multipliées.

commence le *Prélude,* dans lequel il se montre deux fois (p. 185, mes. 1 et 7), suivi de celui de la « Résignation de Ghiselle » (XV) (p. 185, mes. 4 et 10). Le thème XVI apparaît, doublement répété et développé, dans les deux derniers systèmes de la page 185.

Les trois thèmes sont richement harmonisés; leur combinaison forme une merveilleuse broderie symphonique, dont l'allure à la fois religieuse, par la rigueur de son rythme grave, et humaine, par ses intonations, est en parfaite concordance avec la scène qui va suivre.

Au lever du rideau, l'évêque Ambrosius se tient debout sur les marches de l'autel ; deux diacres sont à côté de lui ; à droite et à gauche, des clercs portent des cierges ; Ghiselle, à genoux, est tournée vers l'évêque. Par les portes du fond, on aperçoit Frédégonde dans la nef de Sainte-Marie, assise sur un trône et entourée de ses leudes.

Pendant que nous assistons à cette scène muette, le *Prélude* se simplifie de plus en plus, et nous met ainsi progressivement dans l'atmosphère d'une cérémonie religieuse.

L'évêque prend la parole pour l'ordination de Ghiselle :

« A Jésus, librement, ainsi ton cœur se donne. » — « Oui ! mon cœur à Jésus se donne librement. Gonthram est mort !... A toi, mon Dieu, je m'abandonne ! » — « Le Seigneur reçoit ton serment. »

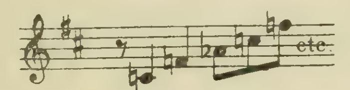
Tout le dialogue entre l'évêque et Ghiselle, est écrit dans un style vocal très simple, qui se rapproche le plus possible du style liturgique. L'accompagnement est entièrement adéquat. Seules, les intonations de Ghiselle ont, à certains passages, quelque chose de

tout à fait humain, chaque fois que la captive austrienne prononce les paroles : « Gonthram est mort ». Cette dominante de sentiment humain se reflète ainsi dans l'accompagnement de ces passages (pp. 186, dern. syst.; 189, *id.;* 190, *id.;* 191, *id.*).

Rappelons, en passant, la ressemblance qu'il y a, tant au point de vue musical qu'au point de vue littéraire, entre la phrase de l'évêque : « Le Seigneur reçoit ton serment » (p. 187, mes. 2), et la phrase de Ghiselle, au deuxième acte : « Toi, Gonthram, reçois mon serment ! » (p. 142, syst. 3).

Un chœur de prêtres alterne constamment avec le dialogue d'Ambrosius et de Ghiselle. Il commence dès la page 187, système 2, par les mots : « A l'éternelle paix... », et introduit dans l'action la magie de son admirable et profonde conviction, accrue encore par le fait qu'il est le plus souvent chanté *a capella*.

Un double trait ascendant, à conclusion descendante,



intervient de temps en temps, se mêlant aux versets chantés par les prêtres. Il traduit l'idée « d'aspiration vers Dieu » (v. p. 187, mes. 6 et 9; p. 188, mes. 3 et ss.).

Au moment où les prêtres interrompent leur premier chœur, le thème de la « Douleur » (XIV) réapparaît (p. 188, dern. syst.), suivi d'une conclusion nouvelle, que nous rencontrerons encore plusieurs fois, non seulement dans l'accompagnement, mais encore dans le chant :



Ghiselle doit maintenant prononcer les vœux de chasteté, d'humilité et de pauvreté.

L'évêque lui demande d'abord si elle saura respecter la loi de chasteté du Seigneur. Le chant d'Ambrosius est partiellement accompagné par le thème de la « Douleur » (XIV) (p. 189, mes. 3 et ss.), dont des développements commentent à l'orchestre la réponse douloureusement résignée de Ghiselle.

Les prêtres reprennent leur chœur *a capella* (p. 189, dern. syst.). A la dernière mesure de la page 189, nous retrouvons, se prolongeant jusqu'à la mesure 5 de la page 190, le thème de la « Résignation » (XV), pendant que l'évêque demande à Ghiselle si elle saura professer la loi d'humilité. Dans la réponse de l'héroïne apparaît (p. 190, dern. syst.) comme une déformation du leit-motiv du « Regret du Renoncement à l'amour » (XVI).

Nouvelle interruption par le chœur, chantant *a capella* (p. 191, syst. 1).

« Sauras-tu pratiquer la loi de pauvreté ? » interroge enfin Ambrosius, tandis que de larges et doux accords accompagnent son chant. A la fin de sa réponse, Ghiselle répète pour la dernière fois, l'âme ulcérée : « Gonthram est mort! Gonthram est mort ! »

L'évêque descend les marches de l'autel et s'avance vers elle. Pendant ce temps, les prêtres chantent de nouveau en chœur (pp. 192 et 193). Le trait ascendant et descendant de l' « Aspiration vers Dieu » ponctue leurs versets (pp. 192, dern. mes., et 193).

Ambrosius dit à Ghiselle :

Te consacrant, ma main va te bénir.
A l'ineffable amour, tant d'amour doit s'unir.

Sur la dernier mot de ces vers apparaît un motif

nouveau, extrêmement caractéristique, localisé dans quelques pages seulement, mais que l'on peut cependant considérer comme un leitmotiv, à cause de sa signification symbolique d' « Amour mystique » :



Le caractère mystique de ce thème est accentué par un accompagnement « flottant », qui lui donne quelque chose d'aérien, de céleste.

L'évêque prend des ciseaux, coupe une mèche de la chevelure de Ghiselle et la conjure de renoncer à sa beauté. Pendant qu'il chante, nous voyons deux réapparitions simplifiées du thème de l' « Amour mystique » (XVII), pages 194, mesure 13, et 195, mesure 1.

Les prêtres chantent : *Deo sit laus et gloria ! Alleluia !* Le même thème (XVII), se montre à nouveau, rendu plus extatique par un accompagnement de harpe (p. 195, mes. 5).

L'évêque met un voile blanc sur la tête de Ghiselle : « Sous ce voile blanc, courbe humblement la tête, mais que ton cœur se hausse vers les cieux ! L'amante doit vêtir l'habit de fête, quand l'amant paraît à ses yeux » (p. 196).

Les prêtres reprennent leur chœur de louanges. Ici, surgit à trois reprises le thème de l' « Amour mystique » : page 196, mes. 4 (simplifié), dernière mesure (avec harpe) ; page 197, deuxième système.

« Et maintenant, continue Ambrosius, debout, épouse du Seigneur, sainte diaconesse, ô Ghiselle, ô ma sœur ! » Cette phrase, pleine de noble et pieuse

émotion, est soutenue par de beaux accords et se conclut sur une déformation du thème de l' « Amour mystique » (XVII), que l'on voit se montrer à la basse, enveloppé dans le médium de son accompagnement « flottant ».

Mais voici que Frédégonde entre dans le baptistère, suivie de ses leudes. Insultante et railleuse, elle s'adresse à sa rivale, parodiant la dernière phrase de l'évêque : « Ave! sainte diaconesse... Daigneras-tu prier pour moi, la pauvre pécheresse?... » (p. 198). Des dessins rapides et expressifs paraphrasent la raillerie de la reine (p. 198, mes. 6, 8 et 10; p. 199, mes. 1).

Ambrosius calme Ghiselle et enjoint à Frédégonde de se retirer (p. 199, mes. 1). Pendant qu'il dit à Ghiselle : « Jésus est près de toi... Son cœur aime le faible... », surgit fugitivement à l'accompagnement un fragment du thème ascendant de l' « Aspiration vers Dieu » (p. 199, mes. 9 et 11).

Un colloque entre Frédégonde et l'évêque, nous montre ce dernier défendant l'indépendance de l'Eglise contre les empiètements de la reine. Les leudes mettent cette dernière en garde contre la colère de Dieu. Elle les traite de lâches et se retire, en menaçant Ambrosius (pp. 200 à 203).

Une grande partie de cet épisode est accompagnée par un dessin, dont le rythme est identique à celui du trait de « Haine » de Ghiselle, et qui se présente même, à la page 201, mesures 6 et 7, avec des aspects tout à fait semblables à ce dernier. C'est le trait de la « Morgue de Frédégonde ». On le trouve, sous diverses formes, page 200, mesures 1 à 12; page 201, mesures 3 à 7, mesures 9 à 11 ; page 203, mesures 1 et 2.

La sortie de la reine est commentée à l'orchestre par un motif rythmé en marche, qui exprime très pittoresquement sa fureur impuissante.

L'évèque s'efforce encore de consoler Ghiselle; en un noble et magnifique langage musical, il la conjure d'implorer Jésus; il la quitte enfin pour « passer sa nuit entière en prière devant le Saint des Saints ». Depuis la page 204, mesure 12, jusqu'à la page 206, mesure 5, un motif à contretemps, très caractéristique, accompagne son chant, puis son départ. Les prêtres qui le suivent reprennent le chœur *a capella* : « A l'éternelle paix... », qui s'éteint peu à peu dans le lointain de l'église, ponctué par des fragments du double trait de l' « Aspiration vers Dieu ».

L'obscurité se fait sur la scène, qui n'est plus éclairée que par la lampe du sanctuaire. La lumière de la lune brille à travers les vitraux. Ghiselle, restée seule, s'agenouille avec accablement. Le thème de la « Douleur » (XIV) reparaît (p. 207, mes. 6) avec la conclusion que nous avons signalée plus haut (1).

« Hélas! Gonthram est mort; moi, je suis morte aussi. » Pendant qu'elle chante ces paroles, le thème du « Regret du Renoncement à l'amour » (XVI) se fait entendre à l'orchestre, fragmenté et déformé (p. 207, dern. syst.). Enfin, nous retrouvons le thème de la « Douleur » (XIV), à la page 208, mesure 1 et suivantes, au moment où Ghiselle implore Jésus, pour qu'il lui donne le courage et l'oubli : dans le chant et dans l'accompagnement (mes. 3 et 4) se montre la conclusion nouvelle du thème (2).

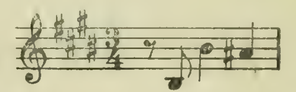
---

(1) Voir page 203 de cette étude.

(2) Voir page 203 de cette étude.

La diaconesse se tait. Au loin, dans l'église, on entend le *Miserere : Aufer a nobis*... L'effet est saisissant.

Un rappel du motif à contretemps qui accompagnait les dernières paroles de l'évêque nous ramène à Ghiselle. Plus que jamais, elle pense à Gonthram. Une dernière fois, elle prie le Seigneur de lui donner l'oubli. Un motif mélodique qui ressemble à celui de l' « Extase d'amour » (1) rappelle, à l'orchestre, le souvenir de Gonthram (p. 209, mes. 7 à 10). Mais l'idée d'oublier son amant révolte Ghiselle. Elle sera « rebelle à la voix de Dieu » et adorera Gonthram « jusqu'au tombeau » (pp. 211 et 212). Elle se relève. Un motif vigoureux qui se développe avec passion à l'accompagnement, pendant tout cet épisode (2) :



exprime l' « Indignation de Ghiselle à l'idée d'oublier Gonthram ». Le chant de la diaconesse est plein de véhémence et de grandeur.

De nouveau, le *Miserere* s'oppose à la révolte d'amour (p. 212, syst. 1). Dans un dernier élan de foi, Ghiselle supplie Jésus de faire apparaître son amant devant elle, « rien qu'un seul moment » (pp. 212, deux. syst., à 214, deux. syst.). Sa prière est magnifique de tendresse concentrée : c'est un merveilleux mélange d'amour divin et d'amour humain, que caractérisent avant tout cette élévation et cette pureté que Franck seul fut

---

(1) Voir page 193 de cette étude.

(2) A partir de la page 210, mesure 6.

capable d'atteindre pendant la seconde moitié du XIXe siècle. L'accompagnement accentue l'intensité de l'émotion du moment, par ses harmonies tour à tour douces et douloureuses, célestes et terrestres.

Mais, seul, le *Miserere* répond une dernière fois à cette dernière prière de Ghiselle (p. 214, dern. syst.).

La révolte l'emporte. Jésus est un « Dieu sans pitié », un « Dieu sans pouvoir ». Ghiselle cesse de l'invoquer et s'adresse aux « divinités qu'adora son enfance », aux « dieux humains qui de l'homme éprouvent la souffrance ». Elle les supplie de lui rendre Gonthram, en un langage musical véhément et passionné, que commentent à l'orchestre des trémolos (1), un thème mélodique ascendant, plein d'amour et de douleur (p. 215, dern. syst.), et, à la fin, une succession de notes obsédantes, pareilles à celles qui accompagnent la prière à Jésus (pp. 216, mes. 6 et ss.).

Tout à coup, le thème d' « Amour » (I) retentit (p. 216, dern. syst.), et, tandis qu'il s'arrête brusquement, Gonthram apparaît « très pâle, le front souillé de sang ». Au comble de l'exaltation, Ghiselle le supplie de l'emporter avec lui. Le héros l'enlace et sort avec elle. A ce moment, se montre, déformé et sur un rythme précipité, le thème de l' « Extase d'amour » (p. 217, mes. 11), que nous avons rencontré à la fin du duo du deuxième acte (pp. 147 de la partition et 193 de cette étude).

(1) Remarquons qu'à plusieurs reprises, chez Franck, l'apparition des trémolos annonce l'invocation païenne. Cf. le double serment d'amour du deuxième acte de *Ghiselle* (p. 144, avant-dern. mes. et ss.) et la double prière, au premier acte de *Hulda* (p. 13, mes. 1 et ss.).

Mais l'évêque Ambrosius arrête les amants au seuil du baptistère, et réclame Ghiselle à Gonthram. Ce dernier, la framée au poing, veut écarter l'évêque. Mais, d'un geste solennel, Ambrosius étend les bras. L'amant de Ghiselle recule, et l'arme lui tombe de la main. Les prêtres, sortant de la basilique adjacente, entrent dans le baptistère; la scène est de nouveau éclairée par le feu des cierges. D'énergiques triolets ascendants (p. 218, deux dern. syst.) commentent cet épisode à l'orchestre.

Un long silence se fait... Ambrosius s'adresse alors tour à tour à Ghiselle et à Gonthram, et les conjure de ne pas oublier leurs devoirs envers Dieu. Signalons d'une façon toute particulière l'admirable et profondément pathétique supplication de l'évêque : « O Gonthram, ô mon fils... » (pp. 220, dern. syst., à 222, deux. syst.), qu'accompagnent des fragments mélodiques d'une émouvante simplicité.

Mais le héros résiste (p. 222, deux dern. syst.). Le langage de l'évêque se fait alors menaçant (p. 223, prem. syst. et ss.) : « Gonthram, tu voles Dieu! prends garde à l'anathème! » Des accords énergiques et rythmés marquent la volonté d'Ambrosius de défendre son Dieu et de châtier les parjures. Gonthram persiste : « Va! ton Dieu n'aura pas cette femme... Je l'aime. »

Tandis que l'amant enlace l'amante, l'entraîne sur les marches de l'autel et lui donne un baiser sur le front, résonne victorieux, dans toute son amplitude, le leitmotiv d' « Amour » (I). La double réapparition de ce thème lors de l'entrée de Gonthram et lors de sa révolte peut être citée comme exemple pour montrer combien l'usage du leitmotiv est plus développé chez Franck qu'on ne le croit généralement. Ici, comme

chez Wagner, le thème ne rappelle pas seulement une idée, il concourt directement à l'impression dramatique.

« Sacrilège! » crie l'assistance. L'évêque, au comble de l'indignation, lance l'anathème contre les révoltés. Escorté de deux diacres, il s'avance vers eux. D'autres prêtres se groupent à droite et à gauche.

Ambrosius adresse à Gonthram d'abord, à Ghiselle ensuite, la formule de l'anathème, dont la partie finale est répétée chaque fois par l'assistance (pp. 226, syst. 2, à 231, dern. syst.).

Divers motifs extrêmement saillants et expressifs, soulignent à l'orchestre cette scène émouvante. Ces motifs sont différents, quant au détail, pour l'anathème lancé contre Gonthram, et pour celui que l'évêque dirige contre Ghiselle : ils peuvent se réduire à deux dessins principaux, dont l'un est basé sur des accords et soutient le chant (ex. : p. 226, mes. 5), tandis que l'autre qui consiste en successions chromatiques (ex. : p. 226, dès la mes. 3), imprime à tout l'épisode, par son rythme violent, l'atmosphère de gravité angoissante qui lui convient. Peut-être est-ce le thème de la « Douleur » (XIV), qui réapparaît au moment où Ambrosius prononce les paroles : « Donc, désespère et meurs ». (p. 228, mes. 7, et p. 231, mes. 5).

L'évêque prend un des cierges portés par les diacres, le renverse et l'éteint contre terre, disant : « J'éteins pour eux la vie, ainsi que ce flambeau »... « Et maintenant, murez ces morts dans leurs tombeaux. »

Toute cette scène (pp. 232 à 236) a été traitée par Franck avec une compréhension merveilleuse de la

grandeur tragique du moment. Un motif de « Malédiction » très caractéristique, dont voici le début :



se développe en un mouvement très animé, pendant la première partie de l'épisode (p. 232, mes. 1, à p. 234, mes. 4). A partir de la page 235, mesure 8, on entend à quatre reprises un glas qui accentue encore l'impression d'angoisse. De beaux accords graves (p. 235, dern. mes. et ss.) accompagnent l'extinction symbolique du cierge.

L'évêque et les prêtres sortent lentement du baptistère. Des diacres referment les portes. Des cloches tintent de nouveau un glas (p. 237, mes. 6, à p. 239, mes. 8). L'obscurité a envahi la scène.

De la basilique, Ambrosius reprend la formule de l'anathème lancé contre Gonthram (1). On entend dans le lointain les voix de la populace répéter les derniers mots de l'évêque.

Au point de vue musical, outre le tintement du glas, il faut signaler ici, d'abord un motif rythmique, qui se montre déjà à la page 236, mesure 10, et s'épanouit de manières diverses dans toute la page 237, et en second lieu un dessin mouvementé de doubles croches, qui apparaît à partir de la page 238, mesure 6, et qui accompagne de façon très expressive les rumeurs

---

(1) Page 237, deux derniers systèmes, et page 238, deux premiers systèmes. Cette répétition est plus courte que le premier chant d'anathème de l'évêque. Il y a, au surplus, une modification mélodique à la fin.

lointaines du peuple, instruit de ce que Gonthram est anathème.

Pendant tout ce temps, les amants sont restés debout sur les marches de l'autel.

Les rumeurs populaires s'éteignent brusquement. Un long silence se fait, entrecoupé seulement par deux tintements de glas (p. 239, mes. 6 à 8).

Gonthram rompt enfin le silence. Il veut entraîner Ghiselle. Mais celle-ci ne lui répond pas et s'écrie avec égarement : « Hélas ! Gonthram est mort. Moi, je suis morte aussi » (1). Ce passage est accompagné par le thème de la « Douleur » (XIV) (p. 239, mes. 11) avec sa conclusion spéciale signalée plus haut (2) et par une déformation du thème du « Renoncement à l'amour » (XVI) (p. 239, mes. 16). Tandis que l'amant prend conscience de la situation, le thème de la « Douleur » (XIV) réapparaît à deux reprises (3).

Mais toute intervention de Gonthram est désormais vaine ; la pauvre folle ne le reconnaît plus ; elle reprend la prière : « Hélas ! Gonthram est mort ! », répétant ainsi, presque dans son entièreté, l'imploration de la page 207. Commencée un ton plus haut qu'aux pages 207 et 239, elle s'achève, par un curieux artifice de transition, dans le même ton qu'à la page 208. De même qu'aux pages 207 et 239, le motif du « Renoncement à l'amour » se montre, déformé, à l'orchestre (p. 240, mes. 10).

Les rumeurs du dehors se rapprochent. On entend

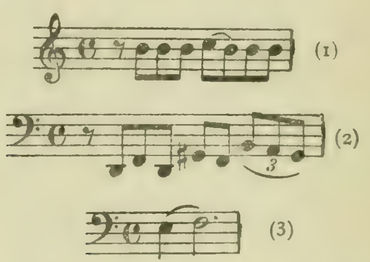
---

(1) Répétition textuelle de la première phrase de la prière, page 207, système 3.

(2) Page 203 de cette étude.

(3) Page 240, mesures 1 et suivantes, avec la conclusion spéciale ; page 240, mesures 5 et suivantes.

un bruit de marteaux clouant les portes. Une combinaison de dessins rythmiques, singulièrement expressifs, met en relief le bruit de la foule et celui du martèlement. Mentionnons particulièrement trois de ces dessins, qui sont la base même de cette combinaison :



Gonthram, se rendant compte du danger, s'efforce d'entraîner son amante, mais Ghiselle, de plus en plus égarée, s'écrie : « Ils ont éteint la vie avec le saint flambeau (4); et, le prêtre l'a dit, nos deux âmes sont mortes ».

De nouveau, la cloche sonne (p. 243, mes. 4, à p. 244, mes. 6). La foule, au dehors, crie : « Le feu! le feu! pour les infâmes... » Gonthram, de loin, la brave. Des doubles croches régulières à la basse (à partir de la p. 243, dern. mes., jusqu'à la p. 245, mes. 5), ponctuées

---

(1) Voir page 241, mesures 5, 6, 9, 10, 13; pages 242, mesures 1, 3, 4, 5, 6, 10, 11.

(2) Voir page 241, mesures 7, 8, 11, 12; page 242, mesures 2, 13, 15; page 244, mesures 1, 3, 5, 8; page 245, mesure 3.

(3) Voir page 241, mesures 5, 6, 9, 10, 13; page 242, mesures 1, 2 (renversé), 3, 4; page 243, mesures 1, 2.

(4) Même mélodie que celle de l'évêque et des diacres, pages 235 et 236.

par le second des trois motifs indiqués plus haut, scandent avec vigueur son chant tragique, qu'il achève par ces mots : « Toi, ma Ghiselle, ici, qu'en mes bras je t'enlace! Dans un même baiser, il est doux de finir ». L'accompagnement s'adoucit brusquement pour commenter cet instant d'extase désespérée. Ghiselle conjure les nornes de lui rendre Gonthram. Son chant, tendre et exalté, se détache sur une succession d'accords étranges.

Mais le bruit des marteaux reprend. La cloche se remet à tinter. La foule crie : « Damnés! Au feu! »

Tout à coup, une vive lueur illumine la scène; on vient d'incendier le baptistère.

Au choc des marteaux, signalé à l'orchestre par un motif dérivé du deuxième des trois dessins reproduits à la page 214, succède le crépitement de la flamme, annoncé par un petit thème, syncopé dans sa seconde mesure (p. 247, mes. 6). Un peu plus loin, apparaît un autre motif, sorte de dessin de croches serpentines, qui suggère plutôt l'aspect de la flamme que le bruit du feu (de la p. 247, mes. 12, à la p. 248, mes. 9).

Gonthram dit son épouvante, court à Ghiselle et cherche à la saisir, mais en vain. La folle lui crie de s'écarter : « Les nornes ont menti! Gonthram, ce n'est pas toi! »

Brusquement, la toiture du baptistère craque et s'effondre. Les poutres, dans leur chute, font crouler un pan de la muraille. Alors, entraînant Ghiselle qui se débat, Gonthram s'élance avec elle par la brèche béante.

Le décor change. On voit la Seine coulant à pic au bas de la basilique. Au loin, dans une barque, on aperçoit Ghiselle et, près d'elle, Gonthram qui s'efforce

de gagner la berge opposée, toute couverte de bois et de hautes bruyères. Sur le devant du théâtre, et debout, au milieu de ses prêtres agenouillés, l'évêque désigne les fugitifs à des soldats et des gens du peuple. On entend les clameurs de la foule.

Ainsi se termine le troisième acte. Pendant que se déroule, très rapide, cette scène finale, on entend le second motif du « Feu » (p. 249, mes. 13 et 14 ; p. 250, mes. 1 et 2, mes. 5 et 9), et un motif rythmique qui ne semble être autre que celui de l' « Excitation contre Gonthram et Ghiselle » (XIII) (1).



Au quatrième acte, nous sommes :

Dans la cabane de Gudruna, située au milieu des bois qui environnent Paris.

Par la porte ouverte, on aperçoit la clairière du deuxième acte. Sur une table, on voit des fioles de forme bizarre et une coupe de bois ; contre un panneau de la chambre, une massive idole du dieu Thor, devant laquelle brûle un flambeau de résine.

Il fait nuit. La scène n'est éclairée que par la lueur du flambeau.

Le *Prélude* est une paraphrase de celui du deuxième acte (2). Il est bâti sur le thème du « Désespoir de Gudruna » (III) (3) et sur celui, — déformé dans sa conclusion, — de l' « Amour familial » (IX) (4),

---

(1) Voir page 249, mesures 9, 11, 15, 17 ; page 250, mesures 3 et 4.

(2) Nous avons rencontré un premier « raccourci-paraphrase » de ce *Prélude*, à la fin du deuxième acte (v. pp. 180 de la partition et 198 de notre étude).

(3) Voir page 251, mesures 1, 3, 5 (avec développement nouveau) ; page 252, mesure 5.

(4) Voir page 251, mesures 11, 13.

auxquels viennent se mêler des fragments nouveaux, très expressifs, qui accentuent le caractère mystérieux et sombre de la scène qui va se dérouler. Le plus important :

(1)

est une sorte de plainte.

Dès le lever du rideau, à la troisième mesure du *Prélude*, on voit Gudruna debout. Devant elle, se consume un feu de brousses ; sur le feu est placé un bassin de bronze. Elle se livre à des incantations, jetant des herbes tantôt sur la flamme, tantôt dans le bassin. Puis elle saisit un faisceau de baguettes où sont tracés des caractères magiques, les répand à terre et se penche pour les étudier.

Il ne manque pas d'intérêt d'établir ici une comparaison entre les circonstances diverses au milieu desquelles se présente le *Prélude* du deuxième acte, et ses quasi-réapparitions à la fin de cet acte et au début du quatrième. On constatera qu'aux différences entre les trois situations dramatiques correspondent des divergences adéquates dans l'emploi des leit-

---

(1) Voir page 251, mesures 1 à 4; page 252, mesures 5 et 6. Peut-être peut-on interpréter comme une déformation de ce fragment la succession de notes que l'on trouve page 251, mesures 18 et 20, et page 252, mesure 1.

Il n'est pas impossible que ce fragment, qui occupe le premier plan dans le *Prélude* du quatrième acte, trouve son origine dans certains fragments d'aspect identique que l'on rencontre déjà dans les arrières-plans du *Prélude* du deuxième acte et de sa paraphrase à la fin du deuxième acte (voir p. 105, mes. 9, 10, 11 ; 180, mes. 9 et 10).

motivs, et il faudra en conclure, une fois de plus, que Franck avait, dans le maniement du thème conducteur comme concourant directement à l'effet dramatique, plus d'expérience consciente qu'on ne le pense d'habitude :

Dans le *Prélude* du deuxième acte, quatre leitmotivs interviennent : celui du « Désespoir de Gudruna » (III), celui de la « Sorcellerie de Gudruna associée à la nature » (IV) et ceux de la « Famille de Gudruna » (V et VI). Ce sont les plus généraux, les plus « extérieurs », les plus concrets ; chacun a, dans ce *Prélude*, une raison d'être à peu près égale : le « Désespoir de la magicienne d'avoir perdu sa fille » va être le thème sentimental de la scène qui suit ; la « Famille de Gudruna » va faire l'objet d'une dramatique évocation ; enfin, nous allons assister, dès le lever du rideau, aux sortilèges de la sorcière, dans le cadre de nature que commente le thème IV : la prédominance effective de ce leitmotiv sur les trois autres, dans l'introduction du deuxième acte, se justifie pleinement par le fait que c'est la magie de Gudruna, s'exerçant dans la forêt mystérieuse, qui va attirer notre attention.

A la fin de l'acte, lors de la réapparition en raccourci du *Prélude*, les thèmes de la « Famille de Gudruna » (V et VI) sont éliminés ; il n'est, en effet, plus question ici, de la famille de la sorcière. Mais le motif de son « Désespoir » (III), qui se confond pour ainsi dire avec elle-même, se fait entendre aussitôt qu'elle survient ; le leitmotiv de sa « Sorcellerie associée à la nature » (IV) trouve tout naturellement sa place à ce moment, puisque c'est grâce à sa magie qu'elle va sauver Gonthram, et que, d'autre part, la scène se passe dans la clairière du commencement de

l'acte; enfin, la présence du thème de la « Pitié » (XI), à cet endroit, s'explique d'elle-même.

La courte introduction du quatrième acte débute par le thème du « Désespoir de Gudruna » (III), qui nous annonce, dès la première mesure, que la magicienne va paraître; le dessin plaintif qui vient s'y joindre nous dit que la douleur de la mère de Ghiselle s'est accrue. La « Sorcellerie associée à la nature » (IV) n'est plus mise en jeu ici, parce que le cadre sylvestre a disparu, et peut-être aussi parce qu'à ce moment, Gudruna perd confiance dans ses sortilèges (1); enfin, le motif de l' « Amour familial » (IX), dont l'emploi, à ce passage, est préféré par Franck à celui des thèmes de la « Famille » (V et VI), purement pittoresques dans leur atmosphère de légende, vient nous avertir que le drame intime, concentré et profond, va entrer dans une phase définitive...

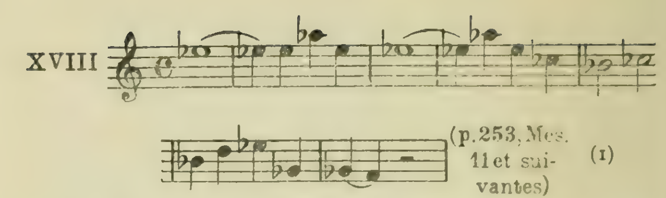
Mais poursuivons notre analyse de partition :

Les dieux ne répondent pas aux évocations de Gudruna. Le chant de la sorcière s'enchaîne au *Prélude* et s'accompagne du leitmotiv de son « Désespoir » (III) (p. 252, mes. 8, 12, avec déformation et développement); le dessin plaintif, indiqué plus haut, intervient de nouveau (p. 252, mes. 8 et 9).

La magicienne supplie les dieux de l'éclairer sur le sort de son enfant : le thème de l' « Amour familial » (IX) apparaît ici, déformé (p. 253, mes. 5). Elle consulte les runes. A cet endroit, surgit un motif très caractéristique, celui de la « Mort » :

---

(1) Voir les premières paroles de Gudruna dans la scène I : « Rien !... Les dieux sont muets..., etc. ».



Gudruna appelle Ghiselle par trois fois. Les runes répondent que sa fille est morte. La sorcière se lève et pousse un cri : « Morte!... Non, je ne vous crois pas! »

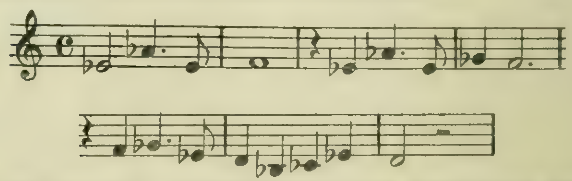
Elle consulte de nouveau les caractères magiques : le leitmotiv XVIII réapparaît (p. 255, mes. 9). Trois fois encore elle répète le nom de Ghiselle. L'accompagnement s'anime en trémolo. Gudruna s'exalte de plus en plus. « Viens! viens! » crie-t-elle en se relevant, avec un geste incantatoire. Des accords vibrants et des traits rapides ponctuent ses paroles.

Tout à coup, la porte s'ouvre. Gonthram, ensanglanté, se précipite dans la chambre, entraînant Ghiselle, qui paraît frappée d'hébétude. Des dessins rythmiques mouvementés commentent cet épisode.

Le héros demande asile; il dit quel danger les menace, lui et sa compagne. La magicienne, qui l'a

---

(1) Ce leitmotiv est accompagné d'une sorte de réponse qui forme, avec lui, une combinaison polyphonique :



Cette réponse ne constitue pas une partie essentielle du thème conducteur : celui-ci reparaît dans la suite, sans elle (voir pp. 273 et s. de la partition).

reconnu, refuse : « Ils me tueraient, Gonthram! Ce n'est pas l'heure, ce n'est pas le moment marqué pour que je meure! » A deux reprises, le motif de son « Désespoir » (III) surgit (p. 258, mes. 7 et 11) à l'orchestre.

Gonthram insiste : « A tous ces forcenés, voudras-tu nous offrir? » — « Ah! dieux! si Gudruna comme eux pouvait mourir », répond la mère de Ghiselle.

Un motif très typique, d'essence chromatique, apparaît ici :



Il ne semble pas avoir de signification bien nette. Il se développe page 258, mesure 13; page 259, mesures 2 et 10; page 260 (toute entière) et page 261 (trois premières mesures dérivées) et sert de transition pour passer de l'atmosphère d'agitation qui règne au moment où nous sommes arrivés, à l'ambiance de calme et de mystère qui succède, lorsque Ghiselle, à la page 261, se met à chanter le « Chant de l'Oiseau ». Peut-être Franck a-t-il entendu caractériser, par cette suite de notes éperdues, l'égarement, la folie de l'héroïne.

En entendant prononcer le nom de Gudruna (p. 259, mes. 3), Ghiselle a paru se réveiller de sa torpeur. Après une interruption dans le chant, pendant laquelle on entend à l'orchestre le leitmotiv du « Désespoir de Gudruna » (III) (p. 259, mes. 6), elle dit, avec le rire d'une folle : « Mourir est doux! Rêver et voir sa mère. » Puis, désignant Gonthram, elle crie : « Ce démon me suit, protège-moi! » Elle cherche à entraîner sa mère, mais celle-ci la repousse brutalement. Ghiselle n'y

prend garde : « Ton enfant se blottit contre toi. Sur tes genoux, dans tes bras, berce-moi. » Elle s'asseoit aux pieds de la sorcière.

Puis se ressouvenant de son enfance, elle se trouve insensiblement amenée à répéter le « Chant de l'Oiseau » (leitmotiv X, p. 261, mes. 4). Il y a là un admirable effet de gradation dramatique.

Aux premières mesures, Gudruna, frémissante, regarde sa fille avec angoisse. Aux mots : « C'est mon enfant, c'est ma Ghiselle ! », elle pousse un cri et interroge : « Parle!... Qui t'a chanté cet air? d'où le sais-tu ? »

Sans lui répondre, la folle chante la suite de la berceuse. A partir de la page 263, mesure 1, les deux femmes reprennent à l'unisson le début de l'air (thème X) (1).

Mais Ghiselle s'anime : elle évoque le souvenir du donjon de son père. A ce moment se montrent, mystérieux, les deux leitmotivs de la « Famille de Gudruna », V (p. 264, mes. 1 et 5) et VI (p. 264, mes. 9). Ce dernier vient à peine de se résoudre en un développement d'un charme exquis, qu'on entend le son du cor : c'est le thème de la « Fanfare de la famille de Gudruna » (VII), qui reparaît (p. 265 entière), avec des aspects de détail identiques à ceux qu'il avait au deuxième acte. Ghiselle rappelle, comme en une vision, ses frères qui « reviennent vainqueurs de leurs lointaines guerres ». La voix de la folle, comme

---

(1) Les paroles du *Chant de l'Oiseau* sont ici un peu différentes de ce qu'elles sont au premier acte. M. Thierry les a adaptées aux circonstances. Dans la version musicale, il y a quelques modifications sans importance.

celle de sa mère, à l'acte II, paraphrase le son du cor. En un chant éclatant d'originalité, l'héroïne exprime sa joie. Le motif de l' « Amour filial » (IX), plus ou moins déformé, et développé par répétition, règne à l'orchestre (p. 266 toute entière, p. 267, mes. 3 et ss.). Enfin, la fille réclame sa mère, la reine Gudruna : « Ma mère! où donc es-tu? Ma mère! »

Gudruna a reconnu son enfant. Elle se jette sur elle, la couvre de baisers et crie son bonheur de l'avoir retrouvée. Puis, tandis que Ghiselle reprend la « Berceuse de l'Oiseau » (X), la magicienne unit sa voix à celle de sa fille (1) : l'union des deux voix traduit l'union des deux cœurs. L'émotion est à son comble.

Mais des rumeurs lointaines se font entendre. Gonthram, qui s'est tenu près de la porte d'entrée de la cabane, regardant au dehors, revient vers Gudruna et Ghiselle : « Ecoutez, les voici! » s'écrie-t-il. Il referme la porte et la fixe par une barre de bois transversale. Un trait chromatique analogue à celui que nous avons signalé lorsque nous avons examiné la scène de l'anathème (2) surgit à la basse (p. 270, mes. 1 à 3, 7 à 9) et alterne avec un autre dessin chromatique à rythme moins brusque (p. 270 entière). La combinaison de ces deux motifs, à un moment où l'action se précipite, donne une impression d'indéfinissable angoisse.

Le héros, ne voyant aucune chance de salut, préfère le suicide au supplice du meurtre et s'écrie : « Ah! plutôt te frapper, Ghiselle, de ma main! »

Gudruna pousse un cri de désespoir, et reprend son

(1) Gudruna ne chante plus à l'unisson. Elle chante une seconde partie.

(2) Voir page 211 de cette étude.

chant interrompu par Gonthram : « Nuit d'ineffable joie! O nuit sans lendemain! Je vais donc de nouveau te perdre, ma Ghiselle, et l'oiseau, pour s'enfuir, ouvre déjà son aile ». La déclamation de la sorcière devient ici tout à fait sublime. Un fragment mélodique d'une inspiration divine, intervient à deux reprises dans l'accompagnement (p. 271, mes. 8 et 12). Pendant la phrase : « Et l'oiseau pour s'enfuir... », on entend à l'orchestre les premières mesures de la seconde partie du « Chant de l'Oiseau » (p. 272, mes. 1 et 5). Cette réapparition d'un fragment typique d'une « chanson connue », à un moment où les événements prennent une tournure de plus en plus tragique, produit un puissant effet de nostalgie, et montre combien Franck avait instinctivement en lui le sens vrai de l'expression dramatique.

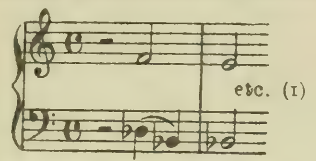
Les rumeurs du dehors augmentent. « Maudits! A mort! » crie la populace; à l'accompagnement surgit de nouveau le trait chromatique de l'anathème avec son complément spécial au quatrième acte (1) (p. 272, à partir de la mes. 9; p. 273, mes. 1 et 2).

Gonthram, entendant les cris de mort, tire son poignard : « Je la frappe d'abord, puis ce fer en mon cœur... ». — « Non! oh non! pas ainsi », interrompt Gudruna, tandis qu'elle lui désigne des fioles placées sur la table, et qu'à l'orchestre tinte la deuxième partie du leitmotiv de la « Mort » (XVIII) (p. 273, mes. 11). Le poison est meilleur, car ce sera l'ivresse, l'anéantissement, l'ascension lente vers un monde meilleur, dégagé des luttes de la Terre, et où les cœurs aimants et courageux se retrouvent.

---

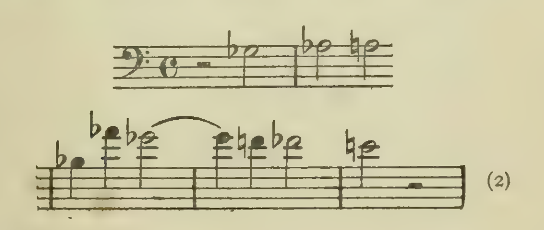
(1) Voir pages 223 de cette étude.

L'idée du « Poison » est commentée par deux traits parallèles, lugubres, fréquemment répétés :



Ces traits alternent avec deux réapparitions de la seconde partie du thème de la « Mort » (XVIII) (p. 274, mes. 4, 12), à l'instant où Gudruna et Gonthram, hésitant devant l'horreur de la mort, expriment leur épouvante.

Mais la sorcière reprend bientôt le dessus : « C'est la fin du servage, l'aurore après la nuit, l'aube du grand jour, l'éternel printemps dans l'éternel amour ! » Elle exprime cette pensée en un langage musical d'une intense mysticité, dont l'exaltation est accrue par la magie d'un merveilleux accompagnement symphonique, basé sur différents fragments mélodiques, dont le plus important présente l'aspect suivant :



(1) Voir page 274, trois premières mesures, mesures 9 à 11, mesures 17 à 19 ; page 276, mesures 19 et 20 (déformé et fragmenté ; page 277, mesures 2, 3, 4 (déformé), 21 (fragmenté).

(2) Voir page 275, mesures 9, 13, 21 ; page 276, mesures 3, 17 (fragmenté), 21 *(id.)* ; page 277, mesures 7, 11 ; page 278, mesures 5, 9.

Il semble destiné à suggérer l'idée de « Libération par la mort ». Dans toute la scène qui suit, nous verrons apparaître des fragmentations ou des développements plus ou moins dérivés de cette phrase.

Gonthram s'est décidé à mourir par le poison : « Eh bien! donne! » dit-il à la magicienne : on entend à l'orchestre le motif de « Libération par la mort ». Ghiselle reconnaît enfin son amant : « O mon Gonthram! c'est toi? toi qui descends des cieux pour t'enfuir avec moi! ». Deux traits radieusement mélodiques accentuent ces paroles (p. 276, mes. 9 et 13).

Alors, avec solennité, l'ancienne prêtresse d'Odin, Gudruna, remonte lentement la scène. Elle prend sur la table la coupe de bois et y verse le poison. Revenant vers Ghiselle et Gonthram, debout devant l'idole du dieu Thor, elle leur prend les mains et les unit un moment entre les siennes. Puis, la mystique cérémonie achevée, le héros saisit la coupe et la boit; il la tend à son amante, qui boit à son tour; elle se jette alors dans les bras de son époux.

Cet épisode muet, remarquable au point de vue de la conception dramatique, a été rendu par le musicien avec un sens étonnant du mystère, du surnaturel, du surhumain. Le motif de « Libération par la mort » domine la partie symphonique; celui du poison s'y montre trois fois. Au moment où Ghiselle se jette dans les bras de Gonthram, des harmonies d'essence chromatique créent une atmosphère d'ineffable tendresse.

Le jour se lève; de pâles rayons pénètrent dans la chambre. Gonthram, sous l'effet du poison, commence à délirer. Tour à tour, lui et son amante ont la vision extatique du Walhalla : en même temps réapparaissent,

à l'orchestre, le thème de « Libération par la mort » et ses dérivés.

Après un *fortissimo* chromatique ascendant de quatre mesures, la symphonie s'apaise peu à peu en une descente mélodique (1) soutenue par des accords riches et doux et introduit ainsi le trio : « Salut! ô mort enchanteresse!... » qui est, de cette façon, si naturellement amené, que l'on ne peut songer un instant à l'assimiler à un « trio » d'opéra conventionnel. Le poète et le musicien nous ont, en effet, entraînés dans des régions si distantes du réalisme purement humain, que ce salut adressé à la mort, à cet instant tragique, par les trois héros unis dans un même sentiment, apparaît comme la conclusion inévitable et attendue de la scène qui précède.

Cet ensemble vocal fort court (pp. 279 à 281), est assurément l'une des inspirations les plus parfaites, les plus incontestablement géniales du maître. Il est basé sur des fragments mélodiques et harmoniques qui expriment, avec une indicible puissance, l'extase infinie.

Bientôt Gudruna chante seule, avec un geste hiératique : « Partez vers ce printemps, que rien ne peut flétrir! » Une reprise du fragment mélodique initial du trio commente ces mots à l'orchestre.

Mais le poison agit. Gonthram expire, disant : « Je meurs, Ghiselle! » Son amante s'affaisse près de lui. Mystérieux, des développements du leitmotiv de la « Sorcellerie de Gudruna associée à la nature » (IV)

---

(1) Elle réapparaît, plus ou moins modifiée, pendant l'ensemble vocal qui suit (p. 280, mes. 7 et ss.).

surgissent à l'accompagnement symphonique (p. 282, trois dern. syst.) : n'est-ce pas, en effet, la magie bienfaisante de la sorcière qui a permis aux amants de se libérer par la mort ?

Mais, les clameurs du dehors se sont rapprochées; Gudruna va ouvrir la porte de la cabane, puis redescend en scène. César Franck a eu la suprême délicatesse de ne pas interrompre ici l'extase de la scène finale par un contraste grossier, consistant à exprimer en musique les bruits du dehors. Le spectateur est suffisamment averti par la mimique de Gudruna et par les rumeurs lointaines qu'il entend.

La magicienne étend les bras sur les corps des amants gisant à terre :

« Reçois ces affranchis. Ils ont brisé leur chaîne! Vois, d'immortalité leur mort est toute pleine, Odin! Et que l'amour, en songes sans réveil, berce éternellement leur éternel sommeil! » Son chant, admirable conclusion du drame, s'élance clair et radieux, et plane sous un accompagnement qui semble venir du ciel, tant il est loin de tout ce qui est terrestre et humain. Et lorsque, pendant que se succèdent les accords ascendants par lesquels s'achève le drame, l'on voit apparaître au seuil de la cabane, des soldats et des gens du peuple à qui Gudruna, d'un geste de bravade, montre les deux corps étendus, on a la sensation que cette invasion de la foule humaine est de trop : nous sommes, en effet, à ce moment, tellement transportés dans le monde de l'irréel et de l'imaginaire, que, « logiquement », nous avons oublié qu'il y a là, dehors, une populace en délire, qui en veut à la vie des deux amants.

Le musicien n'a d'ailleurs tenu aucun compte de

l'intervention de la foule : plus elle se rapproche et plus ses clameurs augmentent, plus il l'ignore, plus il concentre son attention sur l'extase grandissante qui emplit le drame à ce moment, plus il prend soin d'éviter toute intrusion de réalisme dans cette conclusion essentiellement idéaliste : ainsi, en faisant en sorte que tout soit absorbé par l'action intérieure, au détriment de l'action extérieure devenue banale, sans intérêt, gênante même, le maître s'est plus que jamais rapproché du drame lyrique, dans son acception la plus noble et la plus vraie. Nous sommes heureux en terminant notre étude, de faire ou plutôt de refaire cette constatation qui, comme nous l'avons vu à maintes reprises, s'applique à la partie la plus importante du théâtre de Franck, car cela nous permet d'affirmer une dernière fois que l'auteur de *Hulda* et de *Ghiselle* a mieux écrit pour la scène qu'on ne le pense, et que ses deux drames peuvent compter parmi les plus beaux que l'on ait composés.

CHARLES VAN DEN BORREN.



ADDENDUM

Notre ouvrage était déjà sous presse, lorsque nous avons appris que M. Radoux a fait exécuter, *avec un très grand succès,* le 17 novembre 1906, aux concerts du Conservatoire de Liége, qu'il dirige, les troisième et quatrième actes de *Ghiselle*. Nous sommes heureux de signaler cette belle initiative, — restée malheureusement ignorée d'un grand nombre de ceux qu'elle eût intéressés, — et de louer la haute compétence artistique dont M. Radoux a fait preuve, en choisissant, dans l'œuvre dramatique de César Franck, les deux actes les plus parfaits que le maître ait écrits (1).

Ch. V. d. B.



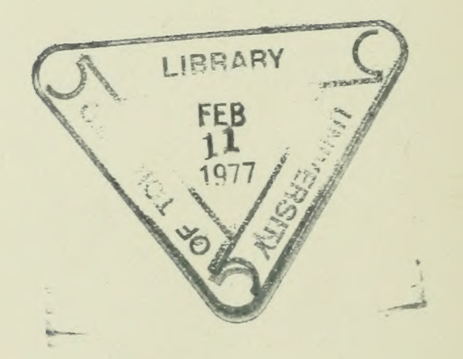
---

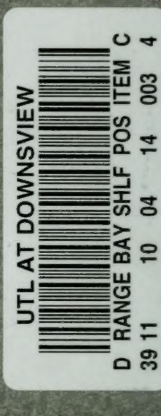
(1) Voir le compte-rendu de ce concert, dans la *Gazette de Liége* du 20 novembre 1906.

TABLE DES MATIÈRES



25F




UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 11 10 04 14 003 4